کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

شماره ثبت ۶۹۱۶۶
ورودبندی
تاریخ ۸۰/۳/۲۷

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني
العدد الثالث
إبريل، مايو
يونيو ١٩٨٢

٣

فصول

مجلة النقد الأدبي

رئيس التحرير
عز الدين اسماعيل

مدير التحرير
سامي محمود [illegible]

سكرتيرة التحرير
اعتدال عثمان

الإخراج الفني
فتحي أحمد

السكرتارية الفنية
أحمد عنتر
عصام بهي
محمد بدوي

مستشارو التحرير
زكي نجيب محمود
سهير القلماوي
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدي وهبه
مصطفى سويف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

• الأسعار في البلاد العربية •

الكويت ١ دينار ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينارا ونصف ـ العراق دينارا وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن دينارا وربع ـ السعودية ـ ٢٠ ريالا ـ السودان ٢٥٠ قرشا ـ تونس ٧٠٠ ر ٢ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينارا وربع

• الاشتراكات

• الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة اعداد) ٤٠٠ قرشا . ومصاريف البريد ١٠٠ قرش .

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

• الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة اعداد) ١٥ دولارا للأفراد ٢٤ دولار للهيئات .

مضافا إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولار)

(أمريكا وأوروبا ١٥ دولار)

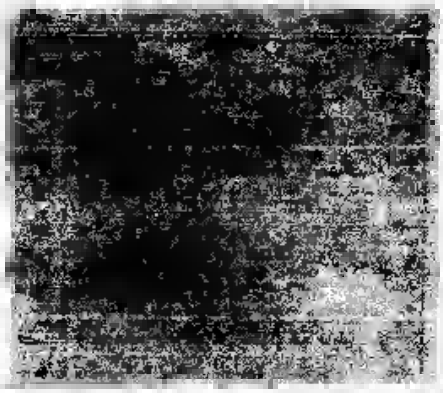
• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي

مجلة فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ـ ج ع م تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨

• الاعلانات •

تعقد عليها مع ادارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

المسرح
اتجاهاته وقضاياه



اما قبل	رئيس التحرير	٤
هذا العدد	التحرير	٥
المسرح المصري القديم	هيام ابو الحمين	١٣
خيال الظل . مسرح العصور الوسطى الإسلامية	مدحت الجبار	٢١
إيريس الحكيم بين الأسطورة والواقع السياسي	فؤاد دوارة	٢٩
العرض المسرحي بين التأليف والإخراج	سعد أردش	٤٥
خالق النص وصاحب العرض	نعمان عاشور	٥٣
توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي	إبراهيم حمادة	٥٩
قناع العرائسية	أحمد عتمان	٦٩
تجليات التغريب في المسرح العربي	محمد مندور	٨٩
اسوان اورو ومسرح الصوة	حافظة عبد المنعم	١٠٣
مسرح العبث في فرنسا	جورين جونات عثمان	١٠٩
العود إلى الماضي في نجيب	نجيب فايق الدراوس	١١٧
المسرح النفسي	محمد عناني	١٢٩
التيارات المعاصرة في المسرح الأمريكي	سمير سرحان	١٣٧
المسرح داخل مسرح سياسي	أحمد زكي	١٤٣
نحو مسرح الحياة اليومية	سامية أسعد	١٥١
أدب الحرب في المسرح العربي	عبد الرحمن بن زيدان	١٥٩
المسرح الاقليمي والبحث عن هوية	أمير سلامة	١٧٣
المسرح العراقي ومشاكله في فلسطين	إبراهيم السعافين	١٨٣
بدوة العدد	إعداد أحمد عمر	١٩٧
أصحاب المسرح المصري المعاصر		
النص المسرحي من خلال تجاربهم		٢٠٩
الواقع الأدبي		٢٢٩
تجربة نقدية		
قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور	هدى وصفي	٢٣٠
متابعات ادبية		
التاريخ والواقع . قراءة في «باب المسرح»	إعتدال عثمان	٢٣٨
الفارس والأميرة والهموم المعاصرة	سمير بيبرس	٢٤٤
عرض دراسات حديثة .		
سيميولوجيا المسرح والدراما	نبيلة إبراهيم	٢٤٧
فاوست في الأدب	عصام بهي	٢٥١
المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم	أسامة أبو طالب	٢٥٩
الدوريات الأجنبية		
ـ الدوريات الإنجليزية	فريال حموي غزول	٢٦٠
ـ الدوريات الفرنسية		٢٦٥
ـ رسائل جامعية	عرض . محمد القاوروسي	٢٦٧
مناقشات		٢٧٣
أوهام وهمات	ماهر شفيق فريد	
ملاحظات قارئ	محمد القاوس	
الببليوجرافيا		٢٧٥
المسرح العربي الحديث في اللغة الانجليزية	ماهر شفيق فريد	
ببليوجرافيا المسرح العربي ١٩٧٠ ـ ١٩٨٠	إعداد التحرير	٢٨٥
This Issue ترجمة	محمود عياد	٢٩١
مراجعة :	نجوى قسطندي	

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

أمامنا

.. فإن أى تقصير من جانب تحرير هذه المجلة يمكن أن يكون موضوعا للنقد ، ولكن فرق كبير بين أن يكون هذا النقد موضوعيا وعلميا ، وأن يكون مجرد تشهير . ولسنا من العجلة بحيث ندعى لهذه المجلة الكمال ، أو أن القصور لا يلحق بها فقط فى جانب أو آخر ، ولكننا نبذل أقصى جهدنا لكى نرتفع بها عن السوقية والعوعائية ، ونجنبها مزالق الشوائية ، ولكى نجعل منها أداة معرفة حقيقية ، ومنبر فكر حر ، يستوعب الماضى ، ويعايش الواقع ، وينطلع إلى المستقبل فإذا بدا لأحد بعد ذلك أننا قصرنا فى جانب ما حقه ـ بل من واجبه ـ أن يشرح لنا وجه هذا التقصير ، ولكن من واجبه أيضا أن يحصى الجوانب الإيجابية ، وأن يقيس هذا وذاك كله إلى طاقة البشر

ولقد أحدث العدد السابق بعض المآخذ ، ولكنها كانت إلى التشهير أقرب منها إلى النقد الموضوعى . لقد كان موضوع ذلك العدد هو «الرواية وفن القص» ، وكان هدفه الأساسى هو دراسة القضايا التى يطرحها علينا هذا الفن الأدبى ، ولم يكن بمحال من الأحوال التأريخ لهذا الفن ، أو رصد ماأنتجته أجيال الروائيين المتعاقبة ، لأن التأريخ والرصد قد يصلحان هدفا لكتاب أو لسلسلة من الكتب ، ولكنهما لا يصلحان لمقالات تنشرها مجلة متخصصة ، ونتيجة لعباب هذا الوعى الملحى راح عدد من كتاب الرواية المعاصرين يبحثون عن أسمائهم فى هذا العدد ، هل نافس أحد أعمالهم ، أو أحدث كاتب لهم ذكرا ؟ وعندما لم يجدوا شيئا من ذلك تحيروا من العبط ، وراحوا يكيلون للقائمين على المجلة تهما أهون مافيها التقصير الشنيع . ولقد حاول بعضهم أن يخفى دوافعه الشخصية وراء التمسح بأسماء بعض الروائيين الذين ينتمون إلى أجيال سابقة ، والذين لم يرد لهم ذكر فى ذلك العدد ؛ ولكن بعضهم الآخر قد أعلن عن دوافعه الخاصة بلغة لا تحتمل التأويل . هذا فى الوقت الذى آلمهم فيه ـ بل أوجعهم فيما يبدو ـ أن يجدوا غيرهم من كتاب الرواية قد ظفروا باهتمام أكثر من كاتب .

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

وفى هذا السياق أود أن أوضح ـ فيما يخص هذه المجلة ـ عددا من المبادىء

أولا أننا لانطلب من أحد أن يعد دراسة للملف الرئيسى للعدد حول نتاج أدبى بعينه ، بل نلح دائما فى أن يكون المنطلق من قضية إيسمولوجية أو مذهبية أو فكرية أو جمالية . أما فيما يتعلق بالاستشهاد أو الجانب التطبيقى فما يقدم الباحث من طروح نظرية ، فمزوك له ، وإن كنا نؤثر أن يكون النموذج التطبيقى من أدبنا العربى . وليس فى مقدور أحد ـ بل ليس من حقه أصلا ـ أن يحمل ناقدا على الاهتمام بأديب دون أديب ، أو عمل دون آخر ، فالناقد حر فيما يهتم به من أعمال .

ثانيا : أن هذه المجلة ـ شأن كل المجلات المتخصصة ـ تضع لنفسها معايير صارمة ، وعلى أساس من هذه المعايير فإنها تقبل للنشر بها مانقبل ، ونرفض مانرفض . وليس هذا بدعا ؛ فهكذا تصنع كل مجلات العالم . والأمر الذى ينبغى أن يكون واضحا هو أن المقالات التى قد تكون صالحة للنشر فى مجلات أخرى ، لاتكون بالضرورة صالحة للنشر فى هذه المجلة

ثالثا أن العمل الأدبى الجيد يفرض نفسه على النقاد والدارسين فرضا ، ومن ثم يبرز صاحب هذا العمل وتتحدد مكانته . ولا أهمية هنا لكثرة مايكون أحد الكتاب قد أفرزه من نتاج على أن العمل الأدبى الجيد نفسه لن يمنح مقالا منافقا عنه حق النشر . وأيضا فإن العمل الأدبى العادى ـ فضلا عن الردىء ـ لن يكون منتجا لدراسة خصبة عنه .

رابعا أننا ـ كما أعلنا منذ البداية الأولى ـ لا نسلم بالمشهور ابتداء ، بل نرى أن كل شىء قابل للنظر ولإعادة النظر . ومادام الأمر كذلك فإنه من المستبعد نهائيا أن نتورط فى الانحياز إلى أديب بعينه ضد من فوق رؤوس الآخرين . ذلك أن إيديولوجية الأديب عندنا ـ أيا كانت ـ ليست هى المعيار الذى يحدد القيمة الفنية لأعماله . ويستوى فى هذا المعروفون من الأدباء ، وأنصاف المعروفين ، وأنصاف الأنصاف .

هذه هى المبادىء الأساسية لخطة العمل فى هذه المجلة ، وهى التى مكنتها من أن تمضى قدما فى تحقيق أهدافها المعرفية . وليس غريبا أن يحدث نجاحها وجعا لبعض الأفراد ، وأن يملأ نفوسهم غبطا .

أما بعد ، فهذا هو العدد السابع من هذه المجلة ، وموضوعه الأساسى هو المسرح : قضاياه واتجاهاته ؛ نرجو أن يكون فيه مايلبى بعض المطالب ، ومايثير شيئا من الاهتمام .

□ رئيس التحرير

كتابخانه ومركز اطلاع رسانى
بنياد دائرة المعارف اسلامى

هذا العدد

لكل شيء بداية ، ومن ثم كان طبيعيا أن يبدأ هذا العدد الخاص بالمسرح بالوقوف عند هذه البداية . والحديث المألوف عن أصول المسرح إنما يرتد بها إلى الإغريق وهذا ما رسخ فى الأذهان عن أولية المسرح على مدى الزمن . **والدراسة الأولى فى هذا العدد** ، التى كتبتها الدكتورة **هيام أبو الحسن** ، تتجه إلى تأكيد أن ما كان شائعا فى هذا الشأن كان خطأ ، خصوصا بعد أن استطاع عدد من الباحثين فى أوربا العثور على وثائق ونصوص تثبت أن أول مسرح عرفه العالم هو المسرح الذى عرفته مصر القديمة منذ تاريخ موغل فى القدم .

لقد ارتبط نشوء المسرح فى مصر بالأسطورة المصرية القديمة ؛ **أسطورة إيزيس وأوزيريس وحورس** ؛ وهى أقدم الأساطير الدينية التى عرفتها مصر القديمة . ومن ثم فقد ارتبط هذا المسرح بالمعبد وبالكهان ، حيث كان المعبد فى ذلك الزمن — إلى جانب وظائفه الدينية — أكاديمية للبحث العلمى ، ومأوى للأسرار ، ومسرحا تجسد فيه على مر الزمن ، وفى المناسبات الخاصة ، أسطورة إيزيس .

والدراسة تعرض لعدد من تجليات هذه الأسطورة فى مجال ذلك المسرح ، على نحو يكشف عن مدى الغنى الدرامى الذى تنطوى عليه هذه الأسطورة ؛ وذلك من خلال النصوص القديمة التى تم العثور عليها . واستقراء مرامى **هذه المسرحيات** وتفاسيرها وتحليلاتها — وهو ما قدمته الباحثة فى هذه الدراسة يشير إلى أن تلك المسرحيات **كانت** تدور حول محورين عامين أساسيين ؛ أولهما ذو طابع سياسى والآخر وثيق الارتباط بتعاليم أوزيريس وبالفهم الأخلاقية التى كان يدعو إليها

هذا ما كان فى الزمن القديم البعيد . وقد انقطع هذا الخيط ، ككثير غيره من عناصر الحضارة المصرية القديمة ، فى ظروف مازال غامضة . ولكن روح المسرح تظل كامنة حتى تطالعنا مرة أخرى فى العصور الوسطى ، فيما عرف بمسرح خيال الظل . وهنا تأتى **الدراسة الثانية فى هذا العدد** ، التى قدمها الأستاذ **مدحت الجبار** ، عن **مسرح العصور الوسطى الإسلامية** . وهو ينطلق فى هذه الدراسة من فكرة تقوم على أساسين : أولهما أن البحث عن مسرح فى التراث ينبغى أن يرتبط بالنص ، وليس بالحالة المسرحية وحدها ؛ **والثانى** أن الظروف السياسية والدينية والاجتماعية والفلسفية السائدة فى أى مرحلة تاريخية من شأنها أن تمكن لنوع أدبى بعينه أن يظهر أو يتقهقر أو يسود عن غيره من الأنواع ، وأن لكل مجتمع خصوصية من شأنها أن تميز هذا النوع الأدبى عن مثله فى مجتمع آخر .

وهنا يجد الباحث نفسه أمام نصوص مسرحية تراثية ، بتمثل قدر منها فى «التعازى» ، وقدر آخر فى «بابات» خيال الظل . وحصرا للدراسة فى جانب واحد من هذه النصوص فقد اقتصر الباحث على محاولة الدخول إلى عالم خيال الظل . ومن ثم راح الباحث يعرض لما وصل إلينا من بابات حتى الآن ، تمهيدا للوقوف وقفة متأنية عند البابات الثلاث المعروفة **لابن دانيال الموصلى** . لقد رأى أن هذه البابات تتكشف عن تمايز عصرها ، فضلا عن أنها فرضت نفسها على مبدعى خيال الظل فيما بعد . ومن ثم قدم الباحث دراسة للبنية الجمالية لبابات ابن دانيال ، محللا لها من حيث الشكل والموضوعات (النبات) ، ومحللا لأسلوبها من وجهة النظر اللغوية ، رابطا كل ذلك برؤية اجتماعية ، ترد هذه الظواهر كلها إلى بيئة أعم ، ووفقا لمفهوم البيئة التوليدية

وإذا كان خيط الأسطورة القديمة وما نسج منه قديما من مسرحيات قد انقطع منذ زمن بعيد فإننا نلمحه فى العصر الحديث بامتداد جديد لهذه الأسطورة .

لقد أولع توفيق الحكيم منذ زمن طويل بشخصية إيزيس ، حتى إنه ليشبه شهر زاد بها فى مسرحيته «**شهر زاد**» . وحتى إنه حين يبحث عن وصف يعبر عن جمال «سبأ» وظهرها فى روايته «**عودة الروح**» لا يجد أفضل من أن يشبهها بإيزيس . ثم تأتى مسرحيته عن إيزيس لكى تتوج هذا الولع وهذا الإعجاب .

هذا ما تحدثنا به الأستاذ **فؤاد دواره** فى دراسته المستأنية — وهى **الثالثة فى هذا العدد** — عن صحوة **إيزيس** على يد **الحكيم** . ومن ثم تأتى قراءته الفاحصة لهذه المسرحية ؛ حيث يرتد بكثير من عناصرها إلى المصادر والروايات المختلفة للأسطورة القديمة . ولكن لما كانت هذه

المسرحيه صياغة جديدة لتلك الأسطورة . حمل رؤيه صاحبها أو وجهة نظره . فقد رصد الباحث الدور الخاص الذى قام به المؤلف فى هذه الصياغة . وقد كان ابرز ما رصده الباحث فى هذا المجال حرص الحكيم على تنقية الأسطوره من الطابع الخرافى الذى يعتمد على المعجزة وسيله لقضاء المطالب . ثم إدانته للصراع بين شعبين من أسوأ السلوك ، يرتكز أحدهما بالعنف والآخر بالسياسة . فإذا هو صراع بين الرغبة فى تحقيق الخير للناس والرغبة فى الاستئثار بالحكم . وهذا الصراع نفسه يتولد عنه بالضرورة صراع آخر بين الوسيلة و غايته

وإذا كان الصراع بين **ست** (رمز الشر) و عوانه من ناحية . وإيزيس وحورس من ناحية أخرى ، يبقى بانتصار الأخير معتمدا على التحايل والرشوة ، فإن **الحكيم** يقدم شخصية « الكاتب » ـ برؤيته الخاصه ـ لكى يكون مثالا للإنسان على ضرورة أن ينتصر الخير بنفسه وبقوته الذاتية ، وفاء لمبادئ أوزيريس

وهكذا تعود الأسطورة الفذة لتستأنف تحليقها فى مسرحنا الحديث .

وبهذه الدراسة ينتهى المحور الموضوعى **الأول** من محاور هذا العدد .

ثم يبدأ **المحور الثانى** مقال للمخرج المسرحى الأستاذ **سعد أردش** عن « العرض المسرحى بين التأليف والإخراج » وهو المقال الأول من ثلاثة مقالات تشكل هذا المحور ، وتتعلق ـ بصفة عامة ـ بالشكل المسرحى

وفى هذا المقال يقرر الكاتب أنه إذا كان المسرح هو من الفنون التى تنهض على أساس من الكلمة . شأنه فى هذا شأن الرواية والقصة القصيرة والقصيدة ، فإنه يختلف ـ مع ذلك ـ عن هذه الفنون الأدبية الصرف ، من حيث إن العمل المسرحى لا يتجسد على خشبة المسرح إلا نتيجة لتآزر جهود عدد من الفنانين ، يأتى فى مقدمتهم الممثل والمخرج . وعلى هذا فإن النص الدرامى المكتوب على الورق هو نوع من الإبداع الفنى يختلف كل الاختلاف عن « العرض المسرحى » . كما تختلف الأشكال الخاصة على الورق عن الحياة المتحركة بالدم والحركة والانفعال . ومن هنا أصبح عمل المخرج عملا إبداعيا كذلك . ولم يعد فى وسع المسرح أن يستغنى عن جهوده ، بل إن وظيفته قد تأكدت فى المسرح الحديث ـ عالميا ـ يوما بعد يوم . ونظرا لذلك الاختلاف الجوهرى المقرر بين النص المكتوب على الورق ، والعرض المؤدى على خشبة المسرح ، أصبح من الممكن الحديث عن حرية المخرج فى تأويل نصوص الكاتب . ومع ذلك تظل هذه الحرية مشروطة بمعايير محددة . تحث لا تجاوز بتفسير المخرج الهدف الأخير لنص الكاتب . وقد أوجز « جاك كوبو » ـ المخرج الفرنسى الكبير ـ هذه المعايير ـ فى نحو ما يؤديها صاحب المقال ، فيما يلى

ـ أن المخرج ليس مخترعا أفكارا ولكنه يستكشف هذه الأفكار

ـ أن المخرج يترجم الكاتب .

ـ أن على المخرج أن يحس قراءة النص وأن يستوعب إيماءاته

ثم يقرر كاتب المقال ضرورة الالتزام بحد أدنى من التفاهم والالتقاء بين المؤلف والمخرج حول المضمون الفكرى للمسرحيه ، وأسلوب معالجتها ، وأخيرا بعرض الكاتب لبعض المواقف ذات المغزى فى هذا الصدد . التى مر بها خلال تجربته فى الإخراج المسرحى

هذه وجهة نظر فى قضية قديمة متجددة ، يصورها علينا احد أساتذة الإخراج المسرحى ، فما وجهة نظر المؤلف ـ مبدع النص الدرامى ؟

هنا يأتى مقال الكاتب المسرحى المشهور الأستاذ **نعمان عاشور** عن « خالق النص وصاحب العرض » لكى يعرض لهذه القضية . أعنى قضية العلاقة بين النص الدرامى والعرض من خلال وجهة نظر المؤلف . التى كونها ـ كذلك ـ من خلال تأمله وتجربته على السواء

ويرى الأستاذ نعمان ضرورة اشتراك المخرج مع المؤلف فى رؤيته الإبداعية . ويعترض على التسمية التى يطلقها المخرجون على أنفسهم بوصفهم « أصحاب العرض المسرحى » ، ثم يقدم صورة عامة لأوضاع المسرح المصرى ، مستعرضا البدايات الأولى للمسرح المترجم والمعرب ، ثم مأساة التأليف المسرحى عند **عبد الله النديم** . التى لم تستمر نتيجة للاحتلال البريطانى لمصر . ثم يذكر كيف نشأت فى كنف الاحتلال أشكال مسرحية عائمة وهزلية ، تسعى إلى التطريب والترفيه . وهو ينتهى من ذلك إلى أن المسرح المصرى لم يعرف المخرج

المتخصص إلا مع ظهور مسرح **جورج أبيض** ثم بتابع الكاتب ازدهار الحركة المسرحية فى أعقاب ثورة ١٩١٩ ، إلى إنشاء معهد الفنون المسرحية وماأحدثه من أثر فى الحركة المسرحية خلال الحقب التالية . حتى إذا كنا فى مرحلة الخمسينيات والستينيات ظهر كتاب مسرح جدد ، انسمت نصوصهم بقابليتها للعرض المباشر على الجمهور ، وكانت النصوص المكتوبة خلال المراحل السابقة تفتقد هذه الخاصية .

وفى النهاية يعرض الكاتب تجربته الخاصة بوصفه واحداً من كتاب تلك المرحلة ، ويتناول المشكلات الخاصة التى واجهته مع المخرجين الذين تعاون معهم ، ويخلص إلى أن أكثر العروض نجاحا قد تمثل فى تلك العروض التى التزم فيها المخرج بالنص ورؤية مؤلفه .

وهكذا تتحاور الأفكار والمواقف فى هذا المقال والمقال السابق له ، حول قضية النص والإخراج . كما ستتحاور مرة أخرى فى بقية هذا العدد . ولكن القارئ المتأمل سيدرك ـ مما تضمنته الدراسات التى تشكل فى هذا العدد محور التيارات والمدارس المسرحية ، وفى المقال الخاص **باستعراض الدوريات الفرنسية** ـ إلى أى مدى يمكن أن يصل التطرف فى تقدير دور المخرج والممثل .

بهما يكن من أمر فإن «فكرة المسرح» فى عمومها قد دخلت خلال حقبة الستينيات فى منعرج جديد تنبجة لما شهدته هذه الحقبة من مد مسرحى عامر . لقد أفعمت هذه الحركة المسرحية النشطة فكرة البحث عن هوية مسرحية متميزة عن القالب التقليدى المستعار من المسرح الغربى . والطريف ـ كما يحدثنا الدكتور **إبراهيم حمادة** فى مقاله عن «**توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى**» ـ أن بشأ هذا البحث لدى كاتبين كبيرين هما **يوسف إدريس** فى مقالاته المشهورة فى مجلة «**الكاتب**» . **وتوفيق الحكيم** فى كتابه «**قالبنا المسرحى**» .

والمقال استعراض للنظرية التى يطرحها **الحكيم** فى هذا الكتاب . وتلخيص لبعض أفكاره وتصوراته .

لقد قدم الحكيم فى هذا الكتاب تصوره لقالب مسرحى عربى يشترط له

ـ أن يكون صالحا لاحتواء كل الأشكال العالمية ، كتابة وتمثيلا

ـ أن يبنى من تقاليد التراث الشعبى ويستخدم أدواته

ومن ثم فقد وقف عند ثلاثة من عناصر هذا التراث ، هم **الحكواتى** (الحاكى ـ الراوى) . **والمقلدانى** (المقلد والمقلدة) . والمداح . وتنحصر مهمة الأول فى دور الراوى التقليدى ، فهو يدخل إلى المسرح ليذكر اسم المسرحية واسم مؤلفها . وتقوم بعد ذلك بدور الراوى إذا ما كان له دور فى النص ، كأن يتحدث عن الزمان والمكان ، أو يفسر شيئا غامضا ، وقد توكل إليه مهمة إدارة المسرح أما المقلدانى فيقدم ارتجالات ، يقلد فيها أفرادا من طبقات الشعب المختلفة تقليدا ساخرا يثير الضحك ، معتمدا على الصوت والإيماء وتعبير الوجه . وهو يمثل أهم عنصر فى القالب المقترح . وإذا كان هناك مقلد لشخصيات الرجال فلا بد أن تكون هناك مقلدة لشخصيات النساء . وأما المداح فهو ذلك الرجل الذى يتنقل بين القرى فى مواسم الحصاد ، مرددا الأغانى الدينية ودوره فى قالب الحكيم ثانوى .

وأخيرا يستعرض الكاتب تطبيق **الحكيم** لهذا القالب على بضعة مسرحيات عالمية كلاسيكية . ولكنه يرى أن محاولة الحكيم تكاد تكون مستحيلة . منبها إلى أن الحكيم لم يفعل أكثر من أنه عاد إلى مرحلة سبقته من مراحل المسرح الإغريقى . حين كان ممثل واحد يقوم بدور جميع الشخوص .

وكما لم يحسم حتى اليوم قضية المؤلف والمخرج . لم تحسم أيضا قضية استبعاد القالب المسرحى التقليدى واستنبات قالب مسرحى جديد من العناصر الفولكلورية المحلية الخاصة

وبانتهاء **المحور الثانى** تنتهى القضايا التاريخية والنقدية الخاصة التى يعرض لها هذا العدد . وهى ليست بطبيعة الحال كل القضايا . ولكنها من أهمها .

وتم يأتى **المحور الثالث** لموضوعات هذا العدد فيعرض لأهم تيارات المسرح العالمى الحديث ومدارسه . ماكان منها له تأثير فى مسرحنا وما لم يكن .

وتبدأ هذه المجموعة بدراسة مستفيضة للدكتور **أحمد عثمان** عن «**قناع البرنكنية**» وهى دراسة فى ما عرف باسم المسرح الشعبى عند

«برتولد بريخت» من حيث أصوله الكلاسيكية حتى فروعه العصرية .

لقد تضاربت الآراء حول طبيعة مسرح بريخت حتى كادت تصبح منه لغزا ، وحتى اتسعت الهوة بين فنه المسرحي والمناقشات الدائرة حوله

وقد عرض الباحث لفكرة كسر الإيهام ، التي تمثل عنصرا أساسيا في نظرية هذا المسرح ، وتتبع أصولها في المسرح الإغريقي وامتدادها حتى العصر الحاضر ثم عرض لمفهوم الاغتراب الذي يربط عند بريخت بعملية إضفاء الطابع الملحمي على العرض المسرحي . مبينا كيف أن جذور هذا المفهوم ترجع إلى هيجل وماركس ، وأن بريخت قد نقله عن الشكليين الروس ، كما نقله في أسلوب المسرح الصيني ، وإن كان قد أضاف إليه . وهو يستخدم التغريب ـ كما يقول الباحث ـ بهدف دفع المشاهد إلى إعادة النظر في الأشياء بعين فاحصة ناقدة ، دون أن يستثنى من ذلك البديهيات أو المسلمات . وبتم تقريب الممثل على أسلوب التغريب بالحديث بضمير الغائب لا المتكلم ، ونقل الأحداث بالزمن الماضي لا المضارع ، ثم قراءة الدور مع مراعاة الملاحظات والتعليقات المصاحبة له . ومن ثم نبرز أهمية دور الراوي عند بريخت ؛ إذ إنه يساعد على تحقيق ذلك الاغتراب .

ولقد عرف القارئ العربي مسرح بريخت معرفة جيدة من خلال العروض والترجمات التي تمت لمسرحياته ، كما عرفت نظريته في المسرح الرواج ـ كمسرحه ـ لدى كثير من المثقفين . وأكثر من هذا يمكن أن يقال إن عددا كبيرا من نصوص المسرح العربي بعامة قد تأثرت بمعطيات هذه النظرية ، كتبا أو عرضا . وكانت فكرة التغريب واحدة من الأفكار التي طرحها هذا المسرح ونجحت في بعض نتاجنا المسرحي . ومن ثم يحدثنا الأستاذ محمد بدوي في مقاله « تجليات التغريب » عن أثر هذه الفكرة في مسرح واحد من كتاب المسرح العرب المحدثين هو سعد الله ونوس .

لقد استطاع ونوس ـ كما يرى الكاتب ـ من خلال توظيفه للعناصر الحالية في التراث الشعبي والتاريخ القومي ، وما تفتحه عن بريخت ، أن يحقق ما يسميه بمسرح التسييس ، حيث يصبح العرض المسرحي ساحة جدل فني وفكري وسياسي .

ومن خلال تحليل الكاتب لأشهر النصوص المسرحية لونوس ، ينتهي إلى أن النص المسرحي عنده يقدم ـ في كليته ـ عالما حاد الخطوط والألوان ، يدور حول السلطة ، وأن هذا قد أدى بالكاتب إلى احتزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة المتراكبة ، في مجرد رمز تسقطي للواقع .

ومن مسرح التغريب ، أو المسرح الملحمي بعامة ، ننقلنا الدكتورة حفيظة محمد عبد المنعم إلى مسرح «أنتونان آرتو» ، الذي اقترن اسمه بمسرح القسوة ، أو مسرح القلق والغوغاء والثورة على عالم يسير نحو الفناء ، ولم يك آرتو كاتبا فحسب ، بل ممثلا ومخرجا ومنظرا دراميا ، حاول أن يؤصل فكرة مسرح ميتافيزيقي لا يتجه إلى الذهن فحسب ، بل يطمح إلى أن يغزو العاطفة عن طريق التأثير المعرض ، والقدرة على التحلل ، والهذيان .. إلخ لقد حاول أن يعيد المسرح إلى سبع الخليقة ، وهو في عدم اقتناعه بأن هناك حربة إنسانية ، إنما يدلل على سببية مفاهيمنا عن الخير والشر . ومن ثم فإنه يرفض البناء النفسي للشخصية ، ويستعيض عنه بخلق شخصية ميتافيزيقية الأبعاد ، أسطورية ، تختزل الثابت والأزلي في البشرية . ومن ثم نكتشف في مسرح آرتو الطقوس الأسطورية ، والرقص بالأقنعة ، والهذيان والجنون .

أما في مجال الإخراج فقد كان آرتو يهتم كل الاهتمام بشاعرية المكان ورموزه ، ويحاول تحقيق ذلك عن طريق بناء ديكور ومزي ، يجسم الحضور الأسطوري ، والإيهام بالجو الطقوسي ، مع الاقتصار على الملابس التاريخية .

وفي إطار التيارات المسرحية الحديثة التي أفرزتها الثقافة الغربية في النصف الثاني من القرن العشرين ، ربما كان تيار مسرح العبث أكثر هذه التيارات رواجا وانتشارا في كثير من بلدان العالم . ولاشك في أنه حظي بممثلين له لدى عدد من كتاب المسرح في أكثر من بلد عربي .

وعن هذا التيار يحدثنا الدكتور جودت عثمان ، حيث نقوم ـ في مقالها ـ بتحليل مجموعة من أعمال كتاب مسرح العبث ، الذين ظهروا في خمسينيات هذا القرن في فرنسا ، والذين ربط بينهم اليأس من المصير البشري المعتم ، ، المحكوم بالعرف المادي ،

والمص ، والأنانية ، والحروب المدمرة ، والإيديولوجيات الاستغلالية وفى الوقت الذى يصور فيه هؤلاء الكتاب هذا المصير البشع ـ كما تقول الكاتبة ـ فإنهم يحاولون أيضا تحطيم القوالب المسرحية المتعارف عليها ، فلا حبكة ولا أحداث ولاصراع فى هذا المسرح ، بل شخصيات تدور فى نفاهة وبلا مشاركة فيما بينها ، وتنتظر مصيرا مجهولا ، ولاتقدر على الفعل ، أى فعل .

وبالرغم من هذا فإن مسرح العبث لم يكن تأثيره ـ فيما ترى الكاتبة ـ سلبيا ، فقد كان مدوسة للمشاهد ، يتدرب فيها على مواجهة نفسه ، ومواجهة العالم المحيط به ، فيرفض الركود الفكرى ، والجمود فى الإحساس ، والتزييف فى الواقع ، وربما اسدد بذلك شيئا من إنسانيته المفقودة ، وشيئا من الأمل فى حياة حقيقية مشرقة .

ثم تترك فرنسا إلى انجلترا فى نفس الحقبة تقريبا ، حيث يحدثنا الدكتور **نجيب فايق أنطراوس** عن مسرح الغضب ، الذى استهله « **اوزبورن** » بمسرحيته المسماه « **انظر إلى الماضى فى غضب** » ، التى عرضت فى مايو سنة ١٩٥٦ . لقد صفق النقاد طويلا لهذا العمل الثورى الغاضب ، الذى يكشف للمجتمع عن حقيقة مايجرى فيه . وقد عد النقاد هذه المسرحية بشارة بميلاد كاتب ثورى ينتظر منه الكثير ، ويمهد الطريق لمرحلة جديدة فى الدراما الإنجليزية لكن الأيام مرت ، وانحسرت موجة الغضب ، وأدرك الجميع أن أوزبورن عبر قادر على تحقيق مانتصور النقاد انه قادر عليه .

وهنا يطرح الكاتب هذا السؤال : هل « **انظر إلى الماضى فى غضب** » عمل ثورى ؟ وهو يرى أنه إذا كانت مهمة الأدب الأساسية هى الكشف عن حقيقة المجتمع ، فإن هذه المسرحية عمل يبشر باليأس والإحباط . ويركز الاهتمام فى الناحية الحيوانية لأكثر فئات الجيل الجديد انحلالا فى إنجلترا ، دون ان يهتم بأنماط أخرى ، لاتدعى الثورية ومعاداة المؤسسات الاجتماعية القائمة ، ولكنها تعمل فى صمت من اجل الحياة واستمرارها .

لقد احقق هذا الكاتب فى إقناعنا بثورية بطله ، بل ربما بدا هذا البطل محافظا ورجعيا . وأيضا فإن علاقة هذا البطل بالبطلة لم تعد ان تكون علاقة ميل جنسى ، ورغبة منه فى ان يجاوس السيادة المطلقة ، بعد أن أحقق ـ نتيجة لاعتراض أسرتها على زواجه منها ـ فى أن يحول هذا الزواج إلى وسيلة للصعود الطبقى .

ومن مسرح الغضب ننتقل مع الدكتور **محمد عناني** إلى « **المسرح النفسى** » ، وهذا هو عنوان مقاله .

وهو فى هذا المقال يذكرنا بخلفية أن الاهتمام بالتحليل النفسى فى الأدب قد مر بعد دور بطريات « **برجسون** » عن الذاكرة ، فتبدى فى البداية فى اعمال « **جويس** » و« **فرجينيا وولف** » ، وفى الشعر فى قصائد « **إليوت** » و« **باوند** » ؛ أما فى المسرح فقد تأخر ظهور الدراما السيكولوجية حتى الستينيات من هذا القرن . لقد ساد المسرح الملحمى والعبثى وعبرهما بعد الحرب العالمية الثانية ، متنحة لإلحاح المشكلات الاجتماعية والسياسية ، ولم يبرز الاهتمام بالتحليل النفسى إلا أخيرا ، وعلى وجه التحديد منذ الستينيات

وقد قدم الكاتب دراسة تحليلية دقيقة لمسرحيتين تنتميان إلى هذا الاتجاه ، الأولى هى مسرحية « **البيت** » ، التى كتبها « **دافيد ستورى** » ، والثانية هى مسرحية « **العزلة** » او « **الأرض الحرام** » . ومن خلال هذا التحليل النفسى الممتع ، يكشف لنا الكاتب عن أهم ماتثير هذا التيار المسرحى ، كاختفاء الحدث فيه ، والتعويل على المشاعر ، ودوران الصراع بين مستويين من مستويات النفس الإنسانية ، هما الشعور واللا شعور .

واستمرارا فى متابعة هذه التيارات المسرحية الحديثة نترك القارة الأوربية كلها وننتقل إلى أمريكا ، حيث يحدثنا الدكتور **سمير سرحان** عن « **التيارات المعاصرة فى المسرح الامريكى** » ، وهو يبدأ حديثه بدراسة لطبيعة « الظاهرة المسرحية » فى أمريكا ، مشيرا إلى أنها لاتنحصر على النص ، بل تجاوزه إلى العرض المسرحى كاملا .

وقد قسم الكاتب الظاهرة المسرحية الأمريكية إلى اقسام واضحة ومحددة ، هى :

ـ المسرح التجارى ، او مسرح برودواى ، وهو مسرح التسلية والإبهار والمتعة ، ويؤمه البورجوازيون

ـ المسرح الجاد ، أو المسرح خارج برودواى ، وهو مسرح التعرض الأدبية الجادة ، وفيه ترتفع أسماء مثل « آرثر ميلر » و« تنسى

وليامز » ، و« يوجين أونيل » ، و« إدوارد آلبي » .

- المسرح الحاد ، أو المسرح خارج خارج برودواى - وهو يبدأ في الستينيات - عماده شباب ثائر على الإدارة الأمريكية - وعلى نمط الحياة الأمريكي .
- المسرح التجريبي ، وهو مسرح يقوم بتجارب مسرحية في النص والإخراج والأداء .
- المسرح الإقليمي ، وهو المسرح الذي ينتشر في الولايات المتحدة كلها .
- المعامل المسرحية ، وهي معامل تفرخ فنونا جديدة للفرجة المسرحية .

وقد أبرز الكاتب ظاهرة التجريب في ذلك المسرح ، التي رفدتها جهود المخرج « **جروتوفسكي** » ، الذي قدم تجارب جديدة في الإخراج والأداء ، تحلت فيما اصطلح على تسميته بالمسرح الفقير . وكذلك انصبت جهود « **بيتر شومان** » على خلق « معامل مسرحية » ، تقوم على أساس من فكرة إلغاء النص المكتوب من قبل .

هل هذه التيارات هي كل ما في المسرح الأمريكي ؟ إن المخرج المسرحي الأستاذ **أحمد زكي** مواصل يدحر لنفسه الحديث في هذا السياق عن اتجاه مسرحي أمريكي كذلك ، هو ما يسمى **بالمسرح الحي** . وهو في مقاله عن هذا المسرح يقف عند عروض « فرقة المسرح الحي » الأمريكية ، التي تركت بصمات حقيقية في حياة المسرح الطليعي المعاصر . إن أعضاء هذه الفرقة فوضويون أساسا ، ولكن بطرق سلمية ، ومن ثم كانت نظريتهم تهدف إلى القضاء على الرأسمالية ، وإلغاء الدولة ، والتخلص من نظام العملة ، ورفض السلطة بأنواعها كافة . وهم أيضا يؤكدون الحرية الفردية ، بما في ذلك حق الفرد في الثورة بطريقته الخاصة ، ويكرهون العنف الحربي ، دون أن يوجهوا رسائلهم إلى المحتل بأية استراتيجية معاكسة لرغباتهم .

أما على المستوى الفني فقد بنى المسرح الحي أساليب مسرح القسوة ، وتراث الصوفية الشرقية ، واليوجا ، وتصورات السيكلوجية التاريخية ، وكذلك طورت أجساد الممثلين لتتحد أوضاعا تجريدية ، وحلت الأصوات محل الكلمات ، وأحيانا الصمت والعلامات الطقسية ، فضلا عن كسر الحاجز بين ما يحدث على خشبة المسرح وما يحدث في الحياة . وهذا كله كانت تصوص الفرقة نصوصا استعراضية أكثر منها أدبية .

ومن الولايات المتحدة الأمريكية نكر راجعين مرة أخرى إلى فرنسا ، حيث حدثنا الدكتورة **سامية أسعد** عن أحدث أشكال المسرح الفرنسي المعاصر ، وهو ما يعرف **بمسرح الحياة اليومية** .

إن هذا المسرح ـ فيما تقول الكاتبة ـ يحاول أن يعيد جزئيات الحياة اليومية إلى خشبة المسرح ، بعد أن ظلت مستبعدة بحجة تفاهتها ، وهو لذلك يستمد اللوحات التاريخية التي صورتها الواقعية النقدية ، على نحو ما نعرف عند **بريخت** ، على الرغم من التباين بين أصحاب هذا الاتجاه وبينه ؛ وهو أيضا يتخذ موقفا مضادا لمسرح العبث يوصفه مسرحا يذهب بعيدا في ميتافيزيقا العدم . إنه مسرح يحرص على نقل الحياة اليسيطة ، التي تحاصرها الأنظمة الإيديولوجية ، وعوطها إلى أشياء غير قابلة للتغيير . وفي هذا تختلف مسرح الحياة اليومية عن مسرح بريخت .

ثم تقوم الكاتبة بدراسة المطروح النظرية التي طرحها « **ميشيل فينافر** » بوصفه واحدا من أشهر كتاب مسرح الحياة اليومية . ثم تعرض الكاتبة لمسرحيتين له ، هما « طلب الوظيفة » و « مسرح الحجرة » ، منهية من ذلك كله إلى تقرير أن مسرح الحياة اليومية يمثل ظاهرة مسرحية مهمة ، ولكن الحكم عليها يحتاج إلى انتظار قد يطول .

وإذ ينتهي **المحور الثالث** بالحديث عن مسرح الحياة اليومية نكون قد ألممنا بأبرز التيارات المسرحية العالمية الحديثة وأهمها . وإذا كان المسرح المعاصر في مصر قد عرف جدوره المعرفة في القدم فيه كان كذلك على صلة بهذه التيارات . ولكن معاييره الذاتية ، التابعة من طروفه الموضوعية الخاصة ، قد جعلته جديرا فيما يفضل منها وما يرفض .

وقد عرف المغرب المعاصر عددا كبيرا من كتاب المسرح المجددين ، شعرا ونثرا ، الذين مثلوا بمتاجهم المسرحي بعض هذه

الاتجاهات . ومخاصة مسرح العبث عند **ونيمود** ، والمسرح التسجيلي عند **بوغلو** ، والمسرح السياسي عند **بوشيد** ، فضلاً عن استلهام بعض الأشكال المسرحية الشعبية

والمحور الاخير في ملف هذا العدد تتصدره دراسة للكاتب المغربي **عبد الرحمن بن زيدان** عن **«أدب الحرب في المغرب»** . وفيه يقدم عرضا تاريخيا لمراكم الوعي بالقضية الاجتماعية والقومية بعد انتهاء الاستعمار الفرنسي للمغرب ، ويرجع ذلك إلى شيوع الصراع الطبقي بعد أن ظل مجمدا طوال مدة الكفاح العسكري . ومن خلال تحليل الكاتب لعدد من المسرحيات المهمة ، مثل **«عودة الأوباش» لمحمد إبراهيم بوعلو** ، **و«وادي المخازن» لحسن محمد الطريبق** ، **و«تاوعنت الحلد» لأحمد سيمو** ، **و«معارك الملوك الثلاثة» للطيب الصديقي** ، يصل الكاتب إلى الحديث عن ثلاث فترات متميزة في حياة المسرح المغربي ، الأولى هي فترة الانبهار الكامل للتراث ، والثانية تمثل استقلالية المسرح ، والثالثة تتميز بمحاولة تأصيل الشكل

ويرى الكاتب بعد هذا أنه إذا كانت مسيرة المسرح المغربي قد توزعت بين الفهم الجدلي وغير الجدلي للتاريخ ، فإن هزيمة يونيو كانت مستطاعا فيها في سيادة الفهم الجدلي للواقع ، فاستطاع المسرح أن يحقق إنجازات مسرحية كبيرة ، كما وكيفا ، وأن يرتبط بحركة الواقع ، مطارحا قضايا التحرر والوحدة والعدالة الاجتماعية ، على نحو ماتجلى في نتاج عبد الكريم برشيد .

ومن واقع المسرح المغربي إلى المسرح في مصر مرة أخرى ، ولكننا في هذه المرة نتوقف مع الأستاذ **امير سلامة** عن **المسرح الإقليمي** ، الذي اصبح بشكل ظاهرة على جانب كبير من الأهمية إنه ـ كما يذهب الكاتب ـ يختلف عن مسرح القطاعين العام والخاص في كونه مسرح هواة . يحاول ان يذهب إلى مشاهده في عقر داره ، تقديمة للعروض التي لايستطيع هذان القطاعان تقديمها . ومن ثم فإنه يطمح إلى تقديم عروض جادة ، تسهم في خلق مسرح مصري أصيل .

وإذا كان المسرح الإقليمي قد حقق بعض النجاح في قليل من العروض ، مثل عرض **«على الريق»** أو عرض **«الملك هو الملك»** ، فإن كثيرا من عروضه تتعرق بين العموض والخلط بين تقاليد التراث الفولكلوري وتقنيات المسرح الحديثة ، كما حدث في عرض **«ليالي الحصاد»** .

وبعد استعراض الكاتب لمشكلات هذا المسرح في الواقع العملي ، ينتهي إلى أنه ـ بوضعه مسرح هواة ـ لابد أن تتعانق فيه معامرات التجريب والمساطة في تناول الهموم اليومية ، والقضايا الحقيقية التي تهم أكبر عدد من أبناء الشعب .

وأخيرا ينهي **المحور الرابع** ، وينهي معه الملف كله ، بمقال للدكتور **إبراهيم السعافين** عن **«أصول الدراما ونشأتها في فلسطين»** . والمقال دراسة مسهبة تلأصول التاريخية لنشأة الدراما في فلسطين بعد أن صرف مؤرخو المسرح اهتمامهم إلى نشأة الدراما في مصر ولبنان ، واحيانا في سورية .

وقد حدد الكاتب مصدرين مهمين كتاب المسرح في فلسطين هما التاريخ القومي العربي والواقع الحديث . وقد برز في هذه المسرحيات وعي كتابها بما كان يحدق بالأمة من أخطار داخلية وخارجية ، وبصفة خاصة تحركات الصهيونية والاستعمار .

وقد شاب البناء الفني لهذه المسرحيات ـ فيما يرى الكاتب ـ عدة شوائب في الحبكة والصراع وتشكيل الشخصيات شبيهة لعضاضة ادوات الكتاب وعدم تمكنهم من اصول الفن الدرامي . فضلا عن حرص جميع المسرحيات على الاتجاه الأخلاقي بصورة واضحة وفجة

□ التحرير

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

المسرح المصري القديم ومصادره

هيام أبو الحسين

من أكثر الموضوعات التي أثارت الجدل وما زالت تثيره مسألة وجود مسرح متكامل في مصر القديمة ؛ فقد جرت العادة على إرجاع ابتداع الفن المسرحي إلى اليونانيين ، حتى يُقال إنه وُلد لديهم ، ونشأ وترعرع على أيديهم ، ثم أهدته عنهم الأمم الأخرى التي تشبعت ـ طوعا أو قسراً ـ بالحضارة اليونانية .

هذا ما تعلمناه في الصغر ، وظللنا نؤمن به ردحا من الزمن . وكيف لا وقد أكّده لنا «الأساتذة» ؟ وتمخض الصدفة وقع بين أيدينا في عام ١٩٦٦ عدد خاص أفردته إحدى الدوريات الفرنسية لموضوع «المسارح الغائبة»[1] . وكم كانت دهشتنا وسعادتنا بالغة عندما تبينا أن مصر الفرعونية أعطت العالم الفن المسرحي ، وما أكثر ما أعطته مصر ! ولكن الاستعمار الأحمق الذي كبّل مصر طويلا جعلنا ننظر إلى الغرب في انبهار أعمانا عن رؤية ماضينا ، بل إن الاستعمار أحاط هذا الماضي بسياج معتم كي نظل راضخين ، لا للاستعمار السياسي والاقتصادي فحسب ، بل للاستعمار الثقافي كذلك ؛ وهو أبعد خطرا وأشد فتكا من كل ماعداه ؛ فهو يقضي على الهوية ، ويسلب المرء القدرة على التمييز بين الزائف والصحيح ، فإذا هو يجري وراء البدع ، ويردد الآراء المستجلبة من الغرب بدلا من أن يمعن النظر فيما حوله ، ويستشف الحقائق الكامنة في تراثه الذي طمس ذات يوم عمداً .

وما من شك في أن المسرح المصري الحديث مدين بميلاده للمسرح الأوربي بشكل عام ، والفرنسي والإنجليزي بشكل خاص ؛ وهذه حقيقة لايمكن إنكارها . ولكن المسرح في دانه فن من الفنون التي توصلت إليها مصر القديمة ، ثم تلقفه الغرب عن طريق اليونانيين ، ونماه وطوره ، وعندما ردّت إلينا بضاعتنا في أواسط القرن التاسع عشر ، جاءت في شكل جديد غريب على حاضرنا ، على نحو جعلنا نتصور أن مصر لم تعرف قط من قبل هذا الفن . فما المسرح ؟ ومتى عرفته مصرنا ؟ وما مصادره الأساسية ؟ .

إننا لو فتحنا موسوعة من الموسوعات العالمية ، أو إحدى أمهات الكتب التي تعالج تاريخ المسرح ، أو حتى معجما من المعاجم المهمة ، لوجدنا أكثر من اثني عشر معنىً لكلمة «المسرح» ـ ونحن لن نسوقها هنا جميعا ، بل سنكتفي بذكر مايمكن منها على المسرح المصري القديم . فالمسرح «فن يخضع لقواعد تتفق عليها ، تتغير حسب العصور والحضارات ، وهو يستهدف عرض مجموعة من الأحداث ، أمام جمهور من المشاهدين» ؛ والمسرح تعبير يُطلق على «مجموعة العناصر التي نشاهد عرضا مسرحيا» ؛ كما يعني «العرض المسرحي» نفسه . «والمسرحية نص أدبي يعرض حدثا دراميا في صورة حوار بين الشخصيات» ؛ و «مجموعة المسرحيات التي تنبع من أصل واحد ، أو التي توحّد بينها خصائص مشتركة» تعد مسرحا ؛ وهو ينسب في هذه الحالة إلى البلد الذي شاهد ميلاده ، أو إلى المؤلف الذي وضعه ، فنقول مثلا : المسرح الياباني ، أو المسرح المصري ، ومسرح شكسبير أو مسرح أحمد شوقي ... الخ . وأخيرا فإن المسرح في أوسع معانيه هو «تقمص شخصيات حقيقية (الممثلين) لشخصيات خيالية أو حرافية (الشخصيات المسرحية) أمام جمهور من النظارة» . وقد استند «ألبير بانفدولفي» إلى هذا التعريف الأخير في تأريخه للمسرح العالمي وتسلسله . وبناء عليه فقد عد المسرح المصري القديم منبع هذه السلالة الفنية «التي تشكل مرآة لحياة الشعوب» .[2]

إن النصوص التي سيأتي ذكرها في متن هذا المقال تدل على أن كل التعريفات السابقة تنطبق على الفن الذي عرفته مصر منذ فجر الحضارة ، والذي عالج أنواعا مختلفة ما زالت قائمة حتى اليوم في المسرح العالمي ، وهي الأوبرا والباليه والمأساة والملهاة . وقد خصصت هذه الأنواع لقواعد فنية وأخرى مطلقية ، أخذ ببعضها الإغريق ، وكرسها المسرح

الكلاسيكي ، ولا يزال صداها يتردد في المسرح الحديث وإن نسي الناس أصله ! وقد شاهد هذا المسرح جمهور متنوع الطبقات والمشارب ، فالحكام وعلية القوم كانوا يحضرون في المعبد العروض الرفيعة السامية التي كانت محظورة على غيرهم ممن لا يدركون « أسرارها » ، كما كان هناك جمهور من الخاصة المولعة بالمسرح ، وهؤلاء كانوا يستقدمون الفرق المسرحية لتمثل لهم ، بمبروفهم . في ديارهم (مثلما كان يحدث في أوربا في القرن الثامن عشر) ؛ ثم جمهور العامة الذين كانوا يشاهدون المسرحيات الدينية « المبسطة » في البهو الخارجي للمعبد (كما كان يحدث أمام الكنائس الأوربية في العصور الوسطى) ، بالإضافة إلى العروض الشعبية التي كانت تقدمها الفرق المتجولة في المبادين العامة بالمدن والكفور .

أما بالنسبة لتاريخ ظهور المسرح في مصر فقد اختلفت الأقوال في شأنه . فالأب « دريوتون » يُرجعه إلى عام ٣٢٠٠ ق . م ، ويشاركه في هذا الرأي العالم الألماني « زيته » ، في حين يرى الأثري « روسن » أن المسرح قد ظهر في مصر حوالي عام ٣٠٠٠ ق . م . وأيا كان الأمر فبلاد المسرح في بلادنا منذ قرابة ٥٠٠٠ سنة بعد غابة في القدم إذا ما قورن بظهور المسارح العالمية القديمة ، الشرقية والغربية منها على السواء .[٣]

هذا ويرتبط المسرح المصري بالأدب الفرعوني وبالألوان التي عالجها بشكل عام . ومن الجدير بالذكر أن الكاتب المصري خلف بردبات كثيرة يرجع بعضها إلى الدولة القديمة . وهذه البرديات تدل على أن المصريين دبجوا عدد الأزل أناشيد وأغاني عذبة تحاكي لغة الطيور ، وتترنم بجمال الطبيعة الساحرة ؛ وكان الفلاح والصياد والملاح يشدو بها لنفسه ليخفف عنها وطأة العمل والإرهاق .

وكانت هناك كذلك أشعار عاطفية يتبادلها الأحباء في صوره مناجاة أو حوار . أضف إلى ذلك القصص التي كان يسردها رواة محترفون ، والتي كانت تجمع بين عناصر التسلية ، وفي نفس الإرشاد . كذلك خلفت مصر القديمة مجموعات كاملة من الحكم والتأملات والأمثال والأقوال المأثورة ، التي حظي بعضها بشهرة عالمية[٤] ، والتي يجد انعكاسا لها في النصوص التعليمية التي كانت تُدرس في عصر الفراعنة ، وتستهدف تربية النشء على الخلق القويم ، وتلقين الشباب مبادئ العدالة والإحاء ، واحترام الكبير ومراعاة الصغير والضعيف ، وقواعد السلوك في داخل البيت وخارجه ، وإجلال مهنة « الكاتب » التي لم يكن لها نظير في مصر القديمة .

وإلى جانب هذا الأدب الدنيوي ، كان هناك أدب ديني ، إن صح القول وهو يتمثل في الأساطير و « كتاب الموتى » .[٥] وكتاب الموتى ، من حيث الشكل ، يجمع بين الشعر والنثر ، وبين السرد والحوار والوصف . أما من حيث المضمون فهذا الكتاب يحوي بين دفتيه تعاليم خلقية على أعلى مستوى فكري وحضاري . فهو « يقدّس » الطهر ، والنقاء ، والعدالة ، والصدق في القول والعمل ، والتعاطف والتراحم بين الناس ، والتعاون من أجل المصلحة العامة ، وطاعة أولي الأمر ؛ ويحض على فعل الخير ، ويلح إلى الوعد والوعيد ليغرس في النفوس الفضائل والقيم الأزلية التي كرستها فيما بعد الأديان السماوية ، والتي لا تستقيم بدونها حياة الفرد أو حياة المجتمع . ومن الأمثلة الرائعة التي تثبت التقدم الفكري والروحي لأهل وادي النيل ، أن « كتاب الموتى » يحرّم « التلوث » في شتى صوره ، وبعد تلوث الماء النهي والطبيعة المسخة خطيئة لا تقل بشاعة عن تلوث العقول الذي ينجم عن نشر الأفكار الهدامة ، أو تلويث النفوس بإعطاء المثل السيء ، أو بالتسامح مع المذنبين . وأخيرا فإن هذا الكتاب يحرّم اطلاع السفهاء على أسرار العلم ، وذلك تحاشيا لإساءة استعماله .

وكتاب الموتى هو أساس الفكر والتشريع والسلوك في مصر القديمة وتكمله نصوص أخرى سقطت أو انتقت منه ، وهي منقوشة على الأهرام ، والنقوش التي حفرها إزميل الفنان فوق جدران المعابد ، والنصب التذكارية ، والبرديات التي خطّها الكاهن والكاتب وأودعها التوابيت أو المكتبات . وهذه الثروة الأدبية والفنية تصوّر الحياة اليومية في الدنيا وفي الآخرة أيضا ، وتشكل سجلا حافلا للأحداث والوقائع التاريخية . كما تروي أسطورة النيل الخالدة ، التي تمجد ملوك مصر وفادتها وآلهتها في كتابة محاربة رمزية ، لا تخلو في بعض الأحيان من السذاجة أو المبالغة . وما المسرح المصري القديم سوى تجسيد لهذه الأسطورة ! فما الأسطورة بشكل عام ، والأسطورة المصرية بشكل خاص ؟

لاشك أن هناك أكثر من تعريف لكلمة « أسطورة » ، ولكن الأسطورة في أوسع معانيها « رواية تحكي قصة دينية أو حدثا تاريخيا مهما وقع في العصور الغابرة ، وتكون شخصياتها من الآلهة ، أو أنصاف الآلهة ، أو الأبطال العظام » .

والأسطورة ليست وليدة يوم وليلة ، بل تكون في البداية بذرة صغيرة ، ثم تنمو وتتفرع ، وتتغير ملامحها على مر الأيام والسنين ، بل القرون أيضا . فهي إذن نتاج ثقافي وحضاري معقد متداخل في عناصره ومدلولاته . وإذا كانت الأساطير اليونانية هي أكثر الأساطير انتشارا فلابد أن نسجل أن كل مجتمع من المجتمعات القديمة كانت له أساطيره **الخاصة والمتفردة ، والصين واليابان ، وبابل وآشور ، خلفت جميعها أساطير خالدة** . وحتى يومنا هذا ما زالت هناك قبائل تعيش في مجاهل أفريقيا وأمريكا اللاتينية لها أساطير تدور حول عقائدها الطوطمية ، ولم يتم بعد تسجيلها أو تفسيرها .

والأسطورة هي أول تعبير أدبي عن حادث به فريحة الإنسان . وقد اختلفت النظرة إليها ، وطريقة فهمها ، وتنوعها حسب الملابسات الاجتماعية والتاريخية والثقافية . فعندما نزلت الأديان السماوية تباعا ، عدت الأساطير القديمة « وهما وخرافة » ، ولعنتها لارتباطها بالوثنية ، وعالجتها لمبدأ التوحيد ، وهو أساس كل دين حنيف ومع ذلك عاشت بعض هذه الأساطير ، واتخذ أبطالها أسماء معابرة ، ونسبت إليهم أعمال أو معجزات جديدة ، ومنهم من تحولوا إلى قديسين بيضاء لهم الشموع ، وتنذر لهم النذور ، مثلما كان يحدث في الماضي تماما .[٦]

وقد استمر النظر إلى الأساطير بوصفها ضربا من الخرافات حتى القرن التاسع عشر . ومع تطور دراسة التاريخ وعلم الآثار ثبت أن بعض الشخصيات الأسطورية تنحدر بحق من أصل تاريخي ، ومن بينهم ملوك وأبطال ألّهوا بعد موتهم ، تكريما لهم ، واعترافا بما قدموه من « أعمال

فيمة ، سحمها الخيال الشعبى والروح القبلية ، حتى بدت فى صورة معجزات خرافية . وهذا ما حدث بحق بالنسبة لأبطال الأسطورة المصرية . وقد تدخّل علماء الاجتماع والإثنوغرافيا والأنثروبولوجيا والأديان المقارنة فى دراسة الأساطير الشعبية والدينية المقدسة ، وحاولوا أن يفسّروها فى ضوء المضمون الذى شاهد ميلادها وتطورها . فهذه الأساطير كانت بالنسبة للشعوب التى آمنت بها **حقائق مؤكدة وليست خرافات** ، ولذا فهى تعبّر عن نظرتهم إلى الكون وتفسيرهم لظواهره المختلفة . وازدادت أهمية الأسطورة فى القرن العشرين مع تطور علم النفس ، وعلم النفس الاجتماعى . ذلك أننا إذا تحبا جانبا العناصر التى يأباها المنطق ، وجدنا أن الأسطورة فى جوهرها تحتوى على وموز لبعض الحقائق الأزلية ، وتمبط اللثام عن أغوار النفس البشرية ، ونعرّفنا بالنماذج الأولى archetypes ؛ هذا بالإضافة إلى قبسها الأخلاقية الهادفة ، التى تجعل من الأبطال مثلا أعلى يحتذيه الناس ، ويتحنون كل ما يناقضه . فالأسطورة فى المجتمعات البدائية هى أساس الحياة الاجتماعية والسياسية . وهى ليست من إنتاج فرد ، بل هى تحمل الثقافة الجماعية . ولأنها اكتسبت القداسة فقد ساعدها ذلك على أن ترسخ فى الأذهان بكل تفصيلاتها وتعاليمها . وحتى عندما انطمست ملامحها ، ظلت خلاصتها باقية فى شكل تقاليد وعادات متوارثة متأصلة ، هى جزء مما يطلق عليه «فرويد» تعبير «اللاشعور الجماعى أو المشترك» .

وإذا كانت اليونان قد خلّفت أساطير كثيرة منتشرة ، وجعلت الآلهة يتدخلون فى حياة البشر بالخير والشر ، ووضعت الإنسان فى صراع مع الآلهة أو القدر ، فإن مصر قد عرفت أسطورة واحدة جعلتها «النموذج الأمثل» ، وهى أسطورة سامية مقدسة ، بلغ من ثرائها أنها ما زالت حتى الآن موضع دراسة وتمحيص ، خصوصا لدى من يؤمنون من علماء الغرب بأن مصر هى أصل الحضارة ، ومنبع النور والمعرفة فى كل أنحاء العالم .[٧]

وما من شك فى أن كل مصرى مثقف يعرف أسطورة «إيزيس وأوزيريس وحورس» . ولكن تعريبات هذه الاسطورة ، ورموزها ، وتعاليمها الكثيرة ، والصور التى تعبر عنها فى الفنون المختلفة ، بما فى ذلك الرسم ، والنحت ، والهندسة المعمارية ، والأدب ، والعلوم الإنسانية ، لا يمكن أن يلمّ بها جميعا إنسان مفرد . ولذلك فلا بأس من التذكير بالعناصر الأساسية لهذه الأسطورة ومفهومها حسب ما نستخلصه من كتابات بلوتارك ، ومن «قاموس الأسطورة» ، وأقوال سليم حسن وغيره[٨] ، مع التركيز على بعض تفصيلاتها ورموزها التى نجدها فى فنون المشاهدة ، وخاصة فن المسرح .

وتتلخص الأسطورة فى أن **أوزيريس** تزوج من أخته **إيزيس** ، وأنه ظل يحكم مصر بالعدل ، وكان محبا يرعيته ، متفانيا فى خدمة شعبه والعمل على تحسين أحواله ، بقضى سحابة يومه فى تعاليم بقوم بها لاكتشاف أفضل السبل لزراعة الأرض وزيادة المحصول ، والاستفادة مما تجود به الطبيعة من نبات وحيوان فى إنتاج الطعام والشراب والكساء ، فهو الذى علّم المصريين فنون الزراعة ، واستغلال مياه النيل ، وتحديد الفصول والمواسم الزراعية حسب الدورة الشمسية ، فأحبه الناس حباً أقرب ما يكون إلى العبادة ، وسموه «الرجل الأخضر» ، وعدوه مصدر «الخير» للجميع . ولكن ذلك أثار عليه حقد أخيه «ست» فأضمر له شرا ، ودعاه إلى وليمة ، وأحضر صندوقا بديع الصنع ، قال إنه سيهديه لمن يستطيع التمدد فيه . وحاول بعض الصبوف ذلك فلم يفلحوا ، لأن «ست» كان قد خرطه على حجم أخيه ، دون أن يفصح عن ذلك . فلما جاء دور أوزيريس تمدّد فيه ، وعندئذ ساوع ست وأعوانه إلى إغلاق الصندوق عليه ، وألقوا به فى اليم . وتروى الأسطورة بعد ذلك كيف استطاعت **إيزيس** أن تعثر على زوجها وتعيده إلى داوه ، غير أن ست كان له بالمرصاد ، ونجح مرة ثانية فى الإيقاع به . ولكى يتخلص منه نهائيا هذه المرة فتله ، ومزق جسده إربا ، وألقى بكل جزء منه فى إحدى مقاطعات مصر . ولكن إيزيس جمعت أشلاء زوجها ، وردت إليه الحياة الأبدية ، فصعد إلى السماء ، وأصبح ملكا يحكم عالم الآخرة . غير أنها لم تكتفِ بذلك ، بل أخفت عن الأنظار ابنها حورس ، سليل النسل الإلهى ، وكان يساعدها فى تربيته «نحوت» ، إله الأسرار ، الذى لقّن حورس المعارف والعلوم ، وشاوك **إيزيس** فى تنشئته على حب الخير مثل أبيه ، ولكنه علّمه أيضا كيف يكون شجاعاً قويا ، وحاوما صاروما مع الأعداء . ولما اشتد عود حورس خرج من مخبئه ، ودفعته أمه ومعلّمه إلى الانتقام لأبيه من ست الشرير ، الذى اغتصب عرش أوزيريس ، ومزق جسده ، واستغل طيبته أسوأ استغلال ، ونشر فى البلاد الفساد والظلم والظلام

وتمضى الأسطورة لتروى لنا مآثر **إيزيس وأوزيريس وحورس ونحوت** والمخاطر التى تعرّضوا لها ، وانضمامهم الذى أنقذهم منها ، وغير ذلك من التفصيلات التى وردت بصورة «رمزية» فى المسرحيات المستوحاة من هذه الأسطورة ، التى سُميت على «النماذج الأساسية» التى عرفتها البشرية . إن إيزيس كان يواكب اسمها لقب «الإلهة الكبرى» ، أو «الإلهة الأم» ؛ فهى ست إله ، وأخت إله ، وزوجة إله ، وأم إله . ويذهب بعضهم إلى القول بأنها أول امرأة عرفها الوجود (اسمها فى اللغة الهيروغليفية إيسّا ، ومنها إيشا التى تعنى بالعبرية المرأة) . فهى فى نظرهم «حواء» التى خلقت من آدم ولآدم (وهو ما نعبر عنه الأسطورة بأنها أخت أوزير) . وهناك أسطورة فرعونية أخرى تؤيد هذا الرأى ، تحكى أن إيزيس انتزعت من الإله وع سرّه بمساعدة الثعبان[٩] ... ويقول آخرون إن الرباعى **إيزيس ـ أوزيريس ـ حورس ـ ست** يمثل العناصر الأساسية التى يتشكل منها الكون ، وهى على التوالى : الأرض ، والماء (أو الرطوبة) ، والهواء ، والنار . وأصحاب هذا الرأى يستشهدون على ذلك بأن إيزيس كانت ترتدى دائما ردداء أسود (لون الأرض) ، فى حين كان اللون الأخضر أو الأزرق العلامة المميزة لأوزيريس (الذى يرمز للنيل أيضا) ؛ أما حورس فهو الإله الصقر أو الباز ، ملك الفضاء أو الهواء . ويرمز الأسطورة للإله ست باللون الأحمر ، وهو لون الناو أو الدم (دم أخيه أوزير) . وانطلاقا من هذا التفسير تصبح أسطورة **إيزيس وأوزيريس** ومزا لخلق العالم أو بدء الخليقة ، شأنها فى ذلك شأن ملحمة جلجامش البابلية . ويقول آخرون إن قصة الأخ الغيور الذى يقتل أخاه الطيب بدافع من الحقد ، هى قصة هابيل وقابيل التى ورد ذكرها فى كتاب العهد القديم سفر التكوين ، الإصحاح الرابع) .

وأكثر التفسيرات شيوعا يقول إن إيزيس هى أرض مصر الخصبة ، التى يرويها النيل (أوزير) فتجود الأرض أو الطبيعة بخيراتها وثمارها اليانعة ، مثلما أنجبت إيزيس حورس الفتى القوى ، منقذ مصر من الشر والقحط (ست) .

وفى رواية أخرى أن إيزيس وأوزيريس وحورس ، هذا الثالوث المقدس ، يمثل الدورة السنوية التى تقوم بها الشمس (أوزير ثم حورس) حول الأرض (إيزيس) . ولكننا سبق أن قدمنا أن أوزيريس هو النيل أيضا ؛ وحسب هذه الرواية فالشمس تزداد اقترابا من الأرض ، والنهار يزداد طولا فى مصر حتى يبلغ الفيض أشده ، فى أطول يوم من أيام السنة ، وهو اليوم الذى كان يحتفل فيه المصريون بعيد وفاء النيل ؛ وبعده يبدأ النهار فى النقصان ، ومنسوب الفيضان فى الانحسار ، والماء فى الانحسار ، وتتناقص الشمس تدريجيا حتى تذبل فى نهاية العام (مثل أوزير الذى يموت) . وعندما تتعدد الغيوم وتغشى السحب ، تبزغ فى الأفق شمس جديدة ساطعة ، مثل حورس الذى كان كثيرا ما يرمز إليه بقرص الشمس وجناحى الصقر اللذين يدلان على قدرته على التحليق فى الفضاء ليحل بأبيه أوزير الذى يحكم عالم الآخرة .

بالإضافة إلى ما تقدم هناك تفسير دينى فلسفى ، وآخر سياسى ، وهما من أكثر التفسيرات التى تردد صداها فى الفن المسرحى . أما الأول فهو يرتبط بالتعاليم الصحيحة والقيم الخلقية التى نشرها أوزير ، وهى صفاء السريرة ، والحكم بالعدل ، والإخلاص فى العمل ، والتفانى فى خدمة الآخرين ، والحرص على المصلحة العامة ، وما إلى ذلك من مكارم الأخلاق التى تنسبها الأسطورة إلى أوزيريس ، وتعمل على ترسيخها إيزيس بعد وفاة زوجها ، ويكملها حورس الذى يصحح الأوضاع التى نتجت عن تطرف أبيه فى النواحى الخيرة ، وعدم استعداده لمجابهة الأعداء بالقوة والدهاء . فالمصرى كان يعتقد أنه إذا أحب أوزيريس واقتدى به فإن ذلك يضمن له النعيم فى الآخرة . ويصف «كتاب الموتى» العالم الآخر ، والطريق الذى يقطعه الإنسان بعد دفنه كى يتنقل من قبره إلى حوار أبيه أوزير ، وتشير محكمة الموتى التى تقوم بمحاسبته على ماعمله فى دنياه ، وزن أعماله بميزان حساس كثيرا ماتزا ، متقوشا بين الرموز الهيروغليفية ، فإما أن تثبت براءته فيحظى بحوار أوزير ، وإما أن يُدان فيلقى به أسفل ساطين ، حيث ينتظر مصير ست الشرير . والواقع أن هذه الأفكار قد وردت فى بعض المسرحيات التى سنستعرضها فى هذا المقال .

أما التفسير الأخير الذى نحرص على ذكره هنا ، نظرا لارتباطه بالمسرح ، فهو تفسير سياسى ، يتمثل فى الأسطورة ، دعوة «صريحة» للوحدة الوطنية . فمصر كانت قبل عهد الأسرات مقسمة إلى مقاطعات ، ثم تجمع «أوزيريس» فى توحيدها فكان فى ذلك «الخير» كل الخير لمصر وأهلها . ولكن أنانية أحد أفرادها ، وهو «ست» «الشرير» ، تدفعه لتخريبها (مثلما فعل بحسد أوزير) ، وذلك لتحقيق مآربه الشخصية ، فتضعف مصر ، وتسوء حالها ، إلى أن تنبثق من غموضها بفضل إيزيس «العين الساهرة» ، التى تجمع شمل ماتفرق ، وتهب مصر حورس الذى يولد من هذا «الاتحاد المقدس» بين إيزيس وأوزير ، أول شهيد للعدالة عرفته الإنسانية . وحورس هو الذى «يخلص» مصر من الشر ، ويوحدها تحت زعامة مثلى ، فوامها الحب والتفانى والدهاء (إيزيس) ، والثراء والرخاء (أوزير) ، والعلم والحكمة والحزم والعدل (نحوت المخلص الأمين) .

هذه هى الأسطورة الفرعونية التى لا يكاد يصدر كتاب عن الأساطير فى الشرق أو الغرب دون أن يتعرض لها . فمنذ أن اكتشف شامبليون مفتاح الرموز الهيروغليفية لم ينقطع سيل العلماء الذين تدفقوا على مصر وأخذوا يدرسون ويترجمون كل مايقع تحت أيديهم من وثائق . وكان لظهور ترجمات كاملة أو جزئية للأمثال والحكم ، ووصايا بتاح حتب ، وكتاب الموتى ، صدى قوى فى كل أنحاء أوربا ، وجذب الانتباه إلى الأدب المصرى والفلسفة المصرية . كذلك فإن الصور التى نشرت للآثار المصرية ، والمعارض التى أقيمت لها فى العواصم الأوربية ، أثبتت أن المصريين ماوسوا الرقص والغناء والموسيقى . ومع ذلك لم يخطر على الأذهان إمكانية وجود مسرح فرعونى نظراً لإيمان الجميع «بأصالة» المسرح اليونانى . وفى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حدث تغير جذرى فى المفاهيم نتيجة لتطور الأدب المقارن . والدعامة الأساسية التى نرتكز عليها الدراسات المقارنة هى الموضوعية والثقة فى النفس ، مع التواضع الحم ، تواضع العالم الذى يسعى دائما أبدا للاستفادة من تجربة الآخرين ، والذى يسلم بأن هناك من هو أعلم منه ، ولا يجد غضاضة فى ذلك . وانطلاقا من هذه النظرة طرح بعضهم سؤالا بدا فى ذلك الحين على شىء من الغرابة ، يتلخص فى تحديد من: **الأسبق فى معرفة المسرح — مصر أم اليونان ؟** ونظرا لأن اليونانيين أخذوا عن مصر الكثير من الآلهة والمعتقدات الدينية والعادات والمعارف ، افترض هؤلاء أولوية مصر فى هذا المضمار ، ثم ثبت من التمحيص أن افتراضهم لم ينبع من فراغ ، وأن المسرح الفرعونى «فن شامل» حسب المفهوم المعاصر ، جمع بين الكلمة والحركة ، وبين الرقص والغناء ، واستخدم المؤثرات الصوتية ، والخدع الفنية ، وعالج المأساة والملهاة ، ولم يظل حبيسا فى المعبد كما ادعى بعضهم .

ومما من شك فى أن المسرح وُلد بالمعبد ، ولكن كل حضارة مصر القديمة نبعت من الدين ! فالمعبد كان حينئذ مأوى للأسرار ، بل أكاديمية للبحث العلمى ، وكان يسمى «دار الحياة» . وكان الكاهن ساحرا وطبيبا وحكيما ، لأنه كان يعلم مايخفى على غيره من أسرار العلم والكون . وقد حكم كهنة مصر البلاد حقا عن طريق الدين وسطوته ، وتحكموا فى فرعون الذى كان يعد من نسل إلهى ويتوج فى المعبد ، كما سنرى فى إحدى المسرحيات ، وينفق فيه النعائم التى تضمن له الخلود فى الدنيا ، والخلود فى الآخرة ، والتى استخدم الفن المسرحى فى تجسيدها وتوصيلها . وفى المسرح الدينى كان الكاهن يقوم بدور المخرج والمؤلف ، ويوزع الأدوار على الممثلين الذين يتقمصون شخصيات الآلهة ، ويدعو للحفل عاهل المملكة والشخصيات المرموقة ، ممن يعرفون الأسطورة ويفهمون كنهها ومغزاها ، فيطلعون — دون سواهم — على «أسرار» إيزيس التى أتت بالمعجزات ، و«آلام» أوزير الذى دفع حياته ثمنا لرخاء مصر ووحدتها ، وانتصار حورس على الظلم والطغيان ، وهى

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

والتي توارثها المصريون في الوجه القبلي منذ فجر التاريخ . ونقلوها إلى أواسط أوربا ، مع غزواتهم ، حيث تعرف برقصة السيوف .

وهذان النصان يعالجان نفس الموضوع ، ولكن المسرحية الثانية أقل تزمتا من حيث الشكل والمضمون ، وهي تعطي الأولوية للصنعة الفنية التي يجدها البطارة في مشاهد الرقص والغناء . وهذا التطور قد تم تدريجيا ، والدليل على ذلك مسرحية عائلية عثر عليها في مقبرة «خنو محتب» (بني حسن) . وهذا النص يرجع إلى عام ١٩٠٠ ق . م ، ويدخل ضمن المجموعة التي يطلق عليها علماء المصريات اسم «نصوص التوابيت» . وهذه النصوص ، شأنها شأن متون الأهرام ، ترتبط بكتاب الموتى ، والرحلة التي يقوم بها الإنسان بعد مماته ، والمخاطر التي قد يتعرض لها في طريقه من الأرض إلى السماء ، وكيفية التغلب على هذه المخاطر والأهوال . وقد سمي **دريوتون** هذه المسرحية «بالباب الرياح الأربعة» . فقد تصور القدماء أن هناك رياحا تعوق تقدم «الراحل» في مسيرته ، ويقوم بدور هذه الرياح فتيات جميلات يحاول جذابه واستهواءه ، وهن يلجأن إلى الرقص الإيقاعي والغناء ، واستعلال سحرهن وجاذبهن ، مثلما تفعل الساحرة «كاليبسو» مع «أوليس» ، ولكن شتان بين البطل الإغريقي الذي يصعب أمام كاليبسو فيمكث معها عشر سنوات ، ناسيا أهله ومسئولياته ، والبطل المصري الذي يصمد أمام الإغراء . ويتقدم في عزيمة وثبات .

ومن بين الآثار الجديرة بالذكر نصان من عهد **إحانون** (١٣٧٠ ـ ١٣٥٢ ق . م) عثر عليهما في الدلتا ، أحدهما في **بوربريس** والآخر في **بوتو** ، وهما من نوع الأوبرا ، وهي فن المسرح العالمي ، وموضوعها هو «انتصار **حورس** على **ست**» . وتنقسم مسرحية **بوربريس** إلى أربعة أقسام . **القسم استهلالي ، يتضمن عبارات التهنئة التي يوجهها الإله تحوت إلى حورس على ما أبلاه في ساحة الوغى ، أما القسم الثاني فيحتوي على رد حورس ، الذي يشكر الإله تحوت ، ويعبر عن إصراره على متابعة الكفاح إلى أن يتم له قتل ست والقضاء نهائيا على أعداء أبيه أوزير . أما القسم الثالث فهو حلقة تحكي عن إعلان حورس على ظهر سفينته الحربية وأخيرا يأتي القسم الرابع ليصور عودة السفينة المنتصرة وسط علامات الفرحة** . ومن الجدير بالذكر أن هذا الفصل الأخير يؤديه أولاد رفاق حورس ، الذين يحتفلون بالنصر بتقديم رقصات بالغة ، ويصورون في تمثيل صامت بعنف على الإيماء المعارك التي دارت رحاها بين الفريقين في ميدان القتال ، والتي لم يشاهدها البطارة . وهكذا استطاع المخرج بذكائه أن يعطي عرضا كاملا لحوادث المسرحية ، **دون أن يغير المكان** وهذا يعني أن المصريين عرفوا قاعدة «وحدة المكان» و «وحدة الموضوع» قبل أن ينادي بها **أرسطو** (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق . م .) بحوالي ألف عام .

هذا بالنسبة لأوبرا **بوزيريس** التي يسيطر عليها الطابع الحماسي ، أما أوبرا **بونو** فتتميز بأنها أكثر إثارة للمشاعر ، وأشد اعتمادا على العنصر السيكولوجي وهي تنقسم إلى ثلاثة أجزاء . الجزء الأول يحتوي على أناشيد استهلالية ، تحكي القصة وتستخلص منها العبرة ، ويؤديها قائد الكورس الأورائي . أما الجزء الثاني فيشتمل على الأعمال البطولية التي يقوم بها **حورس** أمام البطارة ، فهو يبارز خصمه علنا . وهذا الجزء في غاية الروعة من الناحيتين الفنية والسيكولوجية ، فالمشاهد يرى **إيريس** الأم تكتم ألمها وحزنها على وحيدها ، وتشجعه بالأغاني الحماسية ، وتثير حميته وحميته ، وتشيد بإقدامه وتفوقه ، فترتفع روحه المعنوية ، ويواصل القتال في ثبات ورباطة جأش . ويصل الصراع إلى الذروة عندما : يهجم فرس البحر على حورس ، ويقف على أطرافه الخلفية ، ويرتكز بكل ثقله على سعبة حورس ليغرقها ، وعندئذ لاتمالك **إيريس** نفسها ، فتقتحم ميدان القتال ، وتقف إلى جوار ابنها تساعده بكل جوارحها ، وتظل تحفره وتشد من أزره إلى أن يقضي على الوحش الكاسر .

وتنتهي المسرحية بمشهد عائلي رائع ، يمثل موكب النصر الذي يتصدره حورس ويحاذيه **إيريس** ، أمه ، التي كان لها دور سيكولوجي أساسي في تخطيط هذا الانتصار . وكل المسرحيات التي تحدثنا عنها حتى الآن هي من النوع الحاد ، الدرامي أو البطولي ؟ وهي تنتمي إلى الفن الرفيع من حيث الشكل والمضمون . ولكن هل ظل الفن المسرحي حبيسا في المعبد كما قيل أحيانا ؟ كلا . إن مصر القديمة عرفت الفرق المسرحية المتجولة ، التي كانت تقدم «دراما» مبسطة يفهمها الخاصة والعامة ، ومسرحيات فكاهية كان الشعب شديد الإقبال عليها . فقد أثبتت الاكتشافات الأثرية أن حورس كان بطل مجموعة ضخمة من المسرحيات لا يتسع المقام لذكرها جميعا . ويمكن أن يقارن حورس فيها بأبطال «الملاحم» ، فالشعب كان معجبا ببطولته ، يحب إليه الخوارق ، ويستعيذ به في الشدائد . وقد عثر في معبد إدفو على نص أهداه إلى الإله **حورس** أحد المعجبين به ، وهو المدعو «إينحب» الذي كان يعمل حادما ومساعدا لأحد المثلين المتجولين ، الذين كانوا يقدمون عروضهم في المآدب العامة ، وفي الفرق ، وحيثما حفلات مسائية بالمنازل . ويرجع هذا النص إلى حوالي عام ٢٠٠٠ ق . م . وهو يختلف عن «الأسرار» التي كانت تمثل في المعبد ، ولكنه يتفق معها في الغرض ، يعثر في أسلوب شعبي بسيط ، خال من التعقيد ، عن تمسك الشعب **بإيريس وأوزيريس** ، وإجلالهم لرسالة **حورس** . ومن هنا يمكننا القول بأن مسرحيات الأسرار مرت بنفس التطور الذي خضع له لكتاب الموتى «أو عادة التخطيط» ، فكلها كانت في البداية مقصورة على الملوك والأمراء ، ثم انتقلت إلى العظماء ، ثم إلى أعوانهم . وهكذا دواليك ، إلى أن تحولت إلى بضاعة شعبية يتحرر فيها الكهنة وخدامهم لمنح البركة للمتعبدين ، وتأمينهم على حياة خالدة في المستقبل ، أي فيما وراء القبر ، كما حدث في القرون الوسطى بالنسبة لصكوك الغفران . وما يحدث حتى الآن بالنسبة للتعاويذ التي يتحرر فيها المشعوذون على حساب السذج . والفارق مع الفارق .

وعندما تسربت هذه المسرحيات إلى الشعب المصري الذي عرف منذ الأزل روح الفكاهة والسخرية ، ظهرت الكوميديا التي تصورت حياة الآلهة ومشاكلهم وفقا للخيال الشعبي . ونذكر منها على سبيل المثال «**معجزات حورس**» ، التي كتبت ـ على مايبدو ـ في عصر الأسرة الثانية عشرة (٢٠٠٠ ـ ١٧٨٧ ق . م) [١٢] ومحتملها أن أوزيريس يرسل في استدعاء حورس ليساعده في تسيير الأمور في العالم الآخر ويحميه من ساورات «**ست**» التحريبية التي لا تنقطع . ولكن حورس لديه في الحياة

الدنيوى من الهموم ما يكفيه ... كما أنه غير متحمس للذهاب إلى عالم الموتى ؛ وهو فى نفس الوقت حريص على إرضاء أبيه وإجابة طلبه . لذا يستدعى حورس أحد أعوانه ويعطيه شكله ورتبه وبعض قدراته الخارقة ، ويطلب إليه الذهاب إلى مملكة الموتى لمساعدة أبيه فى محنته .

ويبدأ « المبعوث » رحلته متنكرا فى صورة صقر مثل **حورس** ، ولكنه لا يدرى كيف يستخدم مفاتيه وحواسه ، ولا كيف يتبع طريقه عبر مملكة الآلهة والموتى .. فهو يأتى بحركات غير متناسقة ، ويسرّ لنفسه بتعليقات مذكرا بأقوال « شيبه » أمهنزيون فى مسرحية بلوتس عندما يسخر من نفسه ـ وتصل المتاهة إلى القمة عندما يمثل « المبعوث السامى » بين يدى أوزيريس ؛ وعندئذ يلاحظ جهله بالبروتوكول الإلهى ؛ فهو يتوه بألفاظ بائسة . ويعطى لأوزيريس نصائح « سوفية » ، يعلمه كيف يتعامل مع ست . ويصبح حذرا لمأثوراته ... وعندئذ يضج القاعة بالضحك ، على نحو ما يحدث فى المسرحيات الحديثة التى يتنكر فيها الخادم فى زى السيد فتكشف لغته وحركاته عن بيئته ومستواه ومن هنا يمكننا القول بأن هذه المتاهة القديمة استخدمت عدة وسائل من أساليب الإضحاك التى ما زالت مستخدمة حتى الآن . والتى تنبع من الحوار ، والحركة ، و « التناقض » الصارخ بين الشخصية والدور الذى تؤديه . هذا إلى جانب استنادها إلى حفنة سيكولوجية أزلية ، وهى أن المظهر لا يمكن أن يجلى المخبر ، وأنه عبثا يحاول الإنسان أن يخدع الآخرين بمظهر مزّاق ، فلابد أن يسقط القناع يوما فيفتضح أمره ، ويصبح هزؤة يسخر الأدباء . وقد سبق أن أشرنا إلى أن المهتمين بالأدب الفرعونى يرجحون أن تكون هذه المسرحية من إنتاج الأسرة الثانية عشرة عبر أننا نعتقد أنها أقدم من ذلك ؛ فمن المعروف أن المتاهة تزدهر بشكل عام عندما يعتز الشعور الدينى وتضعف السلطة الحاكمة ، وهذا ما حدث فى مصر فى الحقبة التى تلت انهيار الأسرة السادسة وامتدت حتى الأسرة الثانية عشرة . فقد ساءت أحوال البلاد فى نهاية حكم الأسرة السادسة على نحو أدى إلى السخط والثورة ، وتلاحقت أسرات هربله لم تعمر طويلا ، وفوضت شوكة حكام الأقاليم ، وعمت الفوضى فى كل أنحاء البلاد ، وتفشت الأمراض والمجاعة . فكفر الناس بالآلهة وبالملك والقوانين والأخلاق . وقد عبر الأدب عن ذلك كله والنصوص التى عثر عليها كاملة أو منثورة تثبت هذا القول

« **الفلاح الفصيح** » يشكو من سوء الحال وينادى أوزيريس ليبسط من عليائه مصلح الأمور ، فى ذلك العهد الذى اصطلح المؤرخون على تسميته « عصر الفوضى الأول » ، و « عهد الانتقال الأول » . وتعد مسرحية « الكاه للحياة » ، الذى يُجرى حوارا مع نفسه ، وينتهى إلى تفضيل الموت على حياه لم تعد تعرف الاستقرار أو الأمن أو السلام .

وأيا كان الأمر فقد ظهرت تيارت فكرية متعارضة عبر عنها الأدب . فهناك طائفة قليلة تنادى بالتمسك بالدين والخلق القويم ، وتهيب بالملك أن يشعر بآلام الرعية ، وبعد وصية حورس وأوزيريس ، ويعيد للقانون سيادته ، ويضع حداً للرشوة والسرقات وغير ذلك من المآسى التى يشكو منها « الفلاح الفصيح » . والتى تجعل « نسوه يكره الحياة » وقد ظهر كذلك تيار آخر « يتشكك » فى قدرة الآلهة على إصلاح الأمور . وهذا التشكك أدى إلى انقسام المصريين إلى فريقين . فريق ينادى بالتمسك بالفضيلة والخلق القويم كى « يصلح الإنسان » الأمور بنفسه دونما انتظار لتدخل الآلهة وهذه الطائفة المتثورة لم تتردد فى التنديد بالإسراف فى بناء المقابر وتقديم القرابين التى لا تجدى من ورائها ، ودعت إلى الأخذ بالحكمة والعدل للتخلص من المصائب التى حلّت بالبلاد . أما الفريق الآخر فهو ينادى بالتمتع بملذات الحياة « عطية الآلهة الخفية » . ولا يمنّى النفس بآخرة أفضل وقد سُخرت بعض هذه الأفكار وفى الأعماق . على غرار تلك التى تقول . « كن سعيدا ما أفراح اليوم ولا تحزن ، فالمرء لا يأخذ متاعه والذاهب لا يعود) ؟ ! .

ولنا إذا رجعنا إلى مسرحية « **مبعوث حورس** » لوجدنا صدى ساخرا لهذه الفوضى الاجتماعية والسياسية . والبلبلة الفكرية . حورس مصرف عن أبيه بأموره دساه ، ومبعوثه مثل هؤلاء « الأدباء » الذين قال عنهم إيبو ـ ور إنهم اغتنوا فجأة على حساب غيرهم ، وهؤلاء الموظفين الذين يقومون مهام لا تتناسب معهم .[١٤] أما « ست » فقد ظل دائما أبدا رمزا للظلم والقحط والفرقة ، وهو العدو اللدود **لأوزيريس** ربه هذه هى صورته التى نجدها هنا فى مسرح تلك الحقبة الحالكة من تاريخ مصر ، التى نراها بشكل أكثر بشاعة فى المسرح « الهادف » الذى ظهر فى مصر القديمة أيام الاستعمار « الآسيوى » و « الآرى » أو الهكسوسى . ليس فى بيننا أن نخوض فى تفاصيل الغزو « الأحمى » الذى تعرضت له مصر الغزوة فيما بين الأسرة الثانية عشرة والأسرة الثامنة عشرة (١٧٨٥ ـ ١٥٧٥) ولكن ضعف السلطة المركزية (**أوزيريس**) واستفلال حكام المقاطعات وانصراف كل منهم عن المصلحة العامة طمع الأحانب فى مصر فتسربوا إليها أولا أفرادى وجماعات صغيرة ، واشتكى إيبو ـ ور من أن الأحانب أصبحوا « مواطنين » ، وأنهم يتمتعون بمصر أكثر من المصريين .. ثم غزا الهكسوس مصر واستقروا فيها مائة وخمسين عاما . وقد عُثر على شذرات من بعض المسرحيات الهادفة التى تهاجم الملك أبوفيس الذى اتخذ من ست إلها وهناك مسرحية هزلية ـ مأساوية tragi - comique سماها **دريوتون** « **هزيمة أبوفيس** » وردت فى كتاب الموتى (الفصل الرابع والثلاثين) وقد أطلق النص على أبوفيس ، اسم « إله الظلام أو شيطان الظلام » وتحكى المسرحية كيف أنه اتخذ شكل إنسان وأخذ يجوم حول « الأفق الشرقى » ليحول دون ظهور الشمس . ولكن سفينة الشمس ظهرت فجأة وألقت حبالا على أبوفيس فشلّت حركته وعندئذ حاول أبوفيس أن يدافع عن نفسه ، ولكى يتخلص من الشرك بدأ يعدد صفاته كونه « أبوفيس » وتذكر لشخصه و « لغز » علانا « أبوفيس » كى يدل أهل مركب الشمس فى كلامه ، ويطلقوا سراحه . ويقول **دريوتون** إن هذه المسرحية كان لها رواج عظيم ، وأن المصريين كانوا يتلذذون من رؤية أبوفيس المحال الحان مهزوما أمام « الشمس » ...

وفى عصر الاحتلال الفارسى كتبت مسرحيات أخرى تدل بقاياها على أنها كانت أشد ضراوة وأكثر التزاما . ويذكر **دريوتون** ثلاث مسرحيات تعود إلى القرن السادس ق . م . ، وتدور حول موضوع

واحد هو «عودة ست» ، والمقصود به هنا «قيز» المحتل البغيض الذى أغار على مصر محمود عانوا فيها فسادا ، وارتكبوا جرائم بشعة ضد الأحياء والأموات على السواء ، ضد الآلهة وضد البشر . وهذه المسرحيات الشعبية الهادفة كانت تمثل فى الميادين العامة ، وتحضرها جمهور عريض من المشاهدين . وكان دور الكورس أساسيا فى هذه المسرحيات التى كان يصب فيها جام غضبه على المستعمر الغاشم ، ويحض بها المصريين على مناهضته . وقد ذكر بريستون مقتطفات من إحدى هذه المسرحيات التى يخاطب فيها الكورس «ست» وهو إنما يعنى فى الواقع قمبيز :

«أنت يامن شبّ على القتال وارتكاب الجريمة
أنت يامن خرج على الطريق السوى ،
يامن يعشق الحرب ، ويعيد الفوضى
ويرفض احترام من هو أكبر منه
أنت يامن يخلق الكوارث ، يامثير الاضطرابات
بدافع من عدائك لآبائك وأجدادك
أنت يامن ينتهك القانون ، وينصرف تصرف اللصوص
دائما على استعداد للقتل والنهب والاغتصاب
أنت للجريمة سيد ، وللافتراء إمام
ولقطّاع الطريق القائد الهمام ! .

ثم تقضى محكمة الآلهة بطرد ست من مصر ، ويصبح «ورع» عليه اللعنة ، ثم يخرج «ست» ، أو بالأحرى الملك الأجنبى الغازى ، من المسرح ، يشيعه الجمهور كله بصيحات الذم والوعيد :

«سنطردك شرّ طردة إلى آسيا بلادك
مصر لن تخرج عن طاعة حورس ، بل إنها ستقاتلك
ولسوف تدفع ما اقترفت يداك
إلى النار ، إلى النار ، ونفس الفرار ! .

وهكذا تحول المسرح إلى ساحة للمعتة الجماهير ، وبث روح المقاومة ، وإثارة الحمية للذود عن الوطن .. حقا إن المسرح المصرى القديم وُلد فى المعبد ، وعاش على الأسطورة الدينية ، ولكن هذه الأسطورة نفسها نمت وتشعبت ، وارتوت من أحاسيس المصريين وفكرهم ، فجاء المسرح فنا كاملا جامعا بين مختلف الفنون التى عرفتها مصر ، من رقص وغناء ، إلى موسيقى وإنشاد وتمثيل وتقمص للشخصيات . كان سافا لاستخدام الكورس ، واحترام وحدة الموضوع والمكان . عرف كيف يستغل المؤثرات الصوتية والجمع الغفير ، والعناصر السيكولوجية . فلم يقتصر دوره على إعطاء المتعة الجمالية العابرة ، بل قام برسالة تعليمية وقومية هادفة . ساعد الكهنة فى إرساء قواعد الدين والخلق القويم ، وحض على الوحدة الوطنية ، ولما ساءت الأمور عمد إلى النقد الساخر لينوّر الغمض ، ويخفف آلام الآخرين ... وعندما وقعت مصر بين براثن الاستعمار ، انتقل المسرح إلى الساحة الشعبية ، وتحوّل إلى هاتف يهيب بالمصريين أن يهبّوا أجمعين ، صوتا واحدا ، وقلبا واحدا ، ويدا حديدية واحدة ، تلفى بالمستعمر الأجنبى فى «النار» ...

وإذا كان المسرح قد ولد مع الأساطير الوثنية عندما تزلت الأديان السماوية فإن بعض مظاهره ما زالت حيّة بيننا تتحدى الزمن : الرقصات الجماعية ، الأغانى والمواويل الشعبية ، الكورال ، فى الإنجيل ، وحتى قصة إيزيس وأوزيريس ما زالت تُروى وتُمثل ولكن بأسلوب مختلف وأسماء مغايرة .

عندما اختفى المسرح من مصر ، لم يختف من الوجود ، بل إنه ، كالإله الشمس ، احتجب من سمائنا ليظهر فى أفق آخر ، وظل قائما دهرا ، قادرا على التأقلم مع كل المشارب والأجواء ، الآن وقد عاد المسرح إلى وادى النيل منذ أكثر من قرن ونصف قرن ، فهل لنا أن نستخلص جوهره ، ونعيده فنا مصريا أصيلا ، يبح من أعماقنا ، ويعبّر عن مشاعرنا ، ويؤدى ، كما فعل فى الماضى السحيق ، رسالة تربوية ، خلقية ، وطنية ، ثقافية ، نحن فى أمس الحاجة إليها ؟ ! .

• هوامش

(١) Cahiers de la Compagnie M. Renaud et J.L. Barrault, en de Novembre 1960

(٢) Vito Pandolfi, Histoire du Théâtre, éd M U., en 147, 1968.

(٣) للحصول على مزيد من المعلومات فى هذا الشأن انظر

E. Drioton : Pages d'Egyptologie, Maisonneuve, Paris 1957.

E. Drioton . Le Plus Ancienne Pièce du Théâtre Egyptien, la Revue du Caire, no 236, Avril 1960

(٤) E. Derand : Les Maximes de Ptah Hotep, Fribourg, 1916.

(٥) M. Mayer : The Oldest Books in the World, New York 1960

(٦) Baltrusaitis . La Quête d'Isis, ed. Parrin, Paris 1967

ترجمة د. عيام أبو الحسن إلى عطى إيزيس ، تحت الطبع بالهيئة المصرية العامة للكتاب .

(٧) انظر نفس المرجع السابق

(٨) بلوتارك . De Isede - ليفريون

The Myth of Egypt and its Hierogiyphs in European Tradition, Copenhague, 1961.

W. Budge. The Gods of Egyptians or Studies in Egyptian Mythology, London 1904.

سليم حسن = أساطير مصرية ، سلسلة اقرأ

(٩) سليم حسن الأدب المصرى القديم أو أدب الفراعنة ، سلسلة الثقافة المصرية القديمة ، القاهرة ١٩٤٥ ص ١١٢ ـ ١١٨

(١٠) E Drioton : Pages d'Egyptologie, P. 237.

(١١) انظر المرجع رقم (١) ـ بريستون «مسرح مصر القديمة» .

(١٢) انظر المرجع السابق

(١٣) بالنسبة لكل الجزء الخاص بالاضطراب الاجتماعى والسياسى والفكرى وسير الأدب عنه ، انجد تحت عنوان مصر والشرق الأدنى القديم ، الجزء الأول ص ١٠٦ ومابليها .

(١٤) نفس المرجع ص ١١١ .

(١٥) أنا مترجمة هذا الاقتباس عن النص الفرنسى .

خيال الظل

مسرح العصور الوسطى الإسلامية

مدحت الجيار

«خيال الظل» من أقدم الفنون ارتباطا بالشرق من حيث المكان، وارتباطا بالوعظ والتعليم من حيث الوظيفة، بصرف النظر عن أدوات التخييل التي يقدم بها المخايل مشاهده المصورة، سواء أكانت الدمى أم قصاصات الكرتون أو الجلد أو الخشب، ذلك أن نظرية انعكاس الظل من خلال إسقاط الضوء الخلفي على جسم يبدو ظله على مكان ما ـ كالشاشة مثلا ـ ليس بعيدا عن تصور الإنسان، بل هو جزء من رحلة الإنسان اليومية مع الشمس والظل. وليس ببعيد عن هذا التصور ماقدمه «افلاطون» في تشبيه المستمد من «أوهام الكهف» الذي أبدع به نظريته في «المثل». فليس غريبا إذن ان يتحول «خيال الظل» إلى «فن» قائم بذاته. وأن يتخصص فيه «المخايلون» في مختلف العصور، بما للوظيفة المطلوبة منه. فقد بدأ تعليميا، وانتهى مسليا. وقد كان كل عصر يطرز لنفسه وللخيال الظل الوظيفة الخيالية الملائمة. على أنه ليس من الضروري أن يصبح مفهومي التعليم والتسلية في طرفين متناقضين، فإن التعارض بينهما لم يكن موجودا دائما، كما أنه لن يكون دائما موجودا[1]، لذلك لم ينحل فن «خيال الظل» عن تعليميته، بل أضاف إليها عنصر التسلية. أما انحراف خيال الظل في بعض المواقف نحو تصوير المشاهد الحسية، فقد كان انعكاسا لمطالب جماعة محددة، طوعت هذا الفن، نظرا لسهولة ادوات عمله، لتلبية مطالب خاصة تتعلق بالمتعة وحدها.

انتقل فن «خيال الظل» من أواسط آسيا إلى الشرق العربي بأدواته نفسها. بل انتقلت بعض «الباقات» معه إلى الشرق العربي أيضا، واصبحت تمادح الحاكم، وتقدم إشارة إلى هذا الفن في تراثنا هي ماروى عن هجاء ذي الرمة لواحد من أصحابه كان قد توعده بأن خرج أم ذي الرمة في «الخيال». ومعنى هذا أن خيال الظل قد عرف في المنطقة العربية منذ القرن الأول الهجري. وإن كان المحتمل أنه كان معروفا لدى طائفة محدودة من الناس استمتعوا به، ولم يكن منتشرا بين الناس كافة. وفي العصر الفاطمي ازدهر هذا الفن، إذ كان الفاطميون في مصر يكرمون رجال الفن والعلم إلى حد بعيد. وكذلك أراد الفاطميون أن يوددوا إلى المصريين ليتشربوا فيهم أفكارهم ويحسوها إليهم. وقد توسلوا إلى ذلك كله بكل الوسائل. «فلا غرو نجطى فن خيال الظل في عصر الفاطميين بإقبال الناس على مشاهدته إقبالا شديدا جدا. ويلح من رعاية الفاطميين لأصحاب هذا الفن ولأرباب المساخر أنهم كانوا يستأجرونهم للترفيه عن المرضى في المستشفيات، ولإضحاك الجنود في ثكناتهم[2]»، بل كان الفاطميون يضحون فصولهم للناس في يوم بعينه لذلك من آن إلى آخر، لكي يشاهدوا المخايلين يلعبون خيال الظل. ومن هذا يتبدى لنا كيف انتشر هذا الفن بين كل طبقات المجتمع المصري آنذاك. وبالاحتكاك المستمر بين فن التخييل والناس في ذلك العصر، تم هذا الفن وازدهر، وضمخ موضوعاته مع إيقاع المجتمع الجديد الذي وفد إليه. حتى لهيأ الجو العام لقيام فن «خيال الظل» يلائم الذوق المصري بخاصة.

* * *

سقطت بغداد (٦٥٦ هـ)، ووفد «ابن دانيال» إلى مصر مع من هاجر إليها من الشام خوفا من التتار، بكل مانجمله من الفسيفساء الشعرية والعقلية المتوهجة في نفس الوقت الذي اتجه فيه العصر المملوكي إلى الفن التشكيلي، خصوصا العمارة والزخرفة، وقل دور الشاعر وزاد دور

الفاص . وقد واكب ذلك إبداع الشعب للسير الشعبية التي رسم فيها صورة لبطله المسلم المخلص ، في الوقت الذي عمت فيه الشكوى بين الناس من تسلط المماليك «والشكوى تسلم إلى النقد ، وإذا اجتمع النقد والحرف ، **نبتت الفكاهة الساخرة أو النكتة الحائرة . وهكذا وجدت التورية والفكاهة والنكتة سبيلها إلى الأدب العربي في عصر المماليك**»[٢] . وبذلك احتفى المبدع خلف الستر مرة أخرى . فكما احتفى سلفه القصاص وراء «الأمثولة» ، احتفى هذا وراء التورية والسخرية . فاتجه الأدب إلى الوصف السطحي والرصد الفوتوغرافي . وأصبحت الحرفية في إظهار البراعة . وفي الإتيان بالحماس والتورية والطباق والموسيقى اللفظية .

١ ـ في هذا الجو فذم «ابن دانيال» أوفى «بابات» في تاريخ مسرح خيال الظل العربي ، أو مسرح العصور الوسطى الإسلامية ، واستطاع أن يحقق إنجازا في إخراج نص لنص خيال الظل . ولقد كان لهذا النص فلسفة خاصة نبحث من خلال التراث المنبطر على فكره . ولقد صدق أودوبس حين قال إن «**مسرح خيال الظل خلص مدهش اكتشف الأساس الذي نرتكز عليه النظرة الغربية إلى الإنسان**»[١٤] .

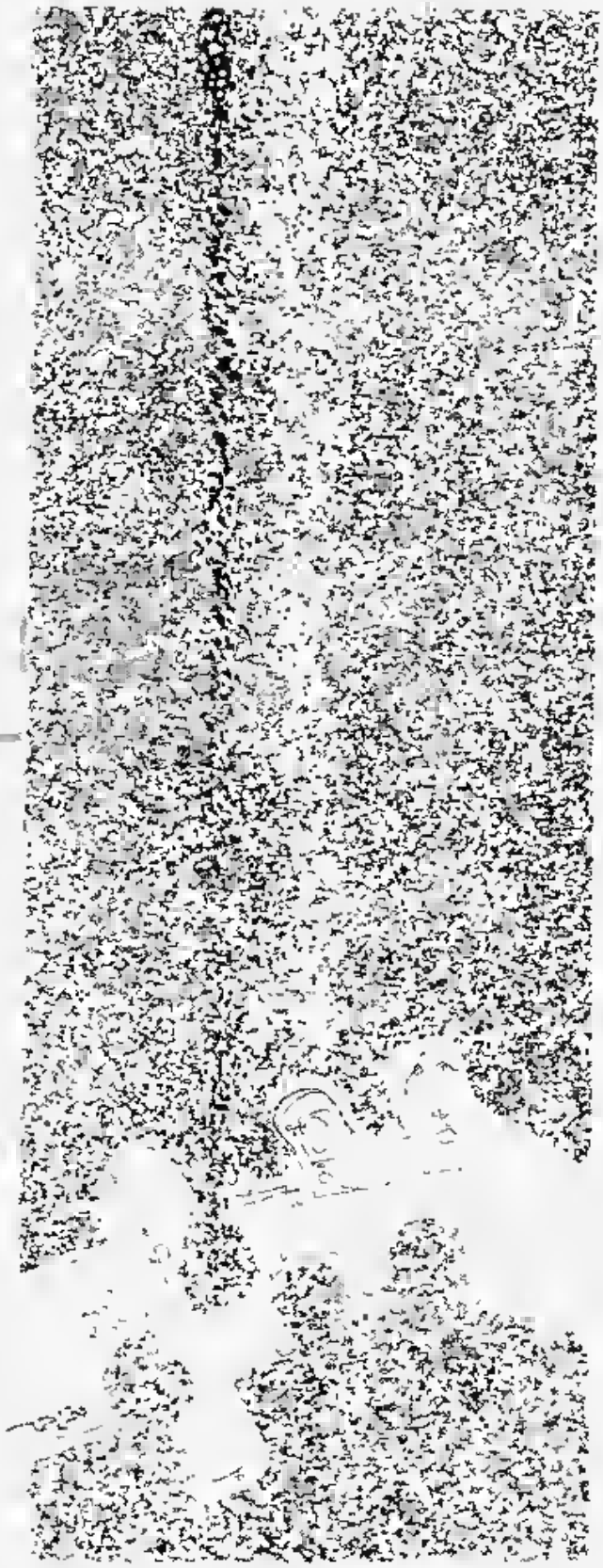
٢ ـ ومسرح خيال الظل يتمثل في «بابة» (نص) يعدها المحايل على الشاشة البيضاء ، أمام الفنارة والبابة (النص) هي الأصل الذي يحرك المحايل شخوصه على أساسه . ويختلف الموضوع المعالج من كل فترة وأخرى حسب ما تقتضيه ظروف المجتمع . وبذلك تعددت الموضوعات وكثرت نصوص البابات ، حتى أصبح لدينا حتى الآن حوالي ثماني عشرة بابة هي : **أبو حمير ، الأراجوز ، لعبة التماسيح ، البابة والغول ، التعلب الساحر (بابة عجيبة) ، الحجبة ، حرب السودان ، حرب العجم ، الحمام ، الشوفي ، الشيخ متمسم ، الشيخ طالح وحجابته السر المكنون ، طيف الخيال ، العجائب ، عجيب وغريب ، علم وتقادير ، القهوة ، المتيم والصانع البديع**»[١٥] . ولقد تعددت مصادر البابات[١٦] . فمنها ماينشر ملخص له ، ومنها ماوجدت الإشارة إليه وضاع نصه ، ومنها ماينشر كاملا ، سواء في مصر أو في أوربا . وقد قام الدكتور إبراهيم حمادة بتحقيق «بابات» ابن دانيال ، وأشاد الدكتور فؤاد حسنين علي إلى بابة لعبة التماسيح ، حيث عرض ملخصا لها في كتابه «**فصصنا الشعبي**» . كما عرض للعبة المتيم في نفس الكتاب . وكذلك عرض الدكتور **محمد كامل حسين** لبابة «**الشيخ طالح وحجابته السر المكنون**» . ولاننسى في هذا المقام جهد العالمين «**بول كالا**» . و «**جورج بغوت**» في جمع نصوص البابات ونشرها .

وهذه البابات التي عثرنا عليها تعود على المستوى الزمني ، من القرن الثاني الهجري حتى القرن الرابع عشر الهجري تقريبا . وهو التاريخ الذي يرجع إليه آخر البابات التي رآها «أحمد تيمور» والدكتور عبد الحميد يونس

* * *

صحيح أن هذه البابات قديمة حفظها المحايلون جيلا بعد جيل . لكن الحقيقة أن نصوص البابات لم تكن كلها مدونة . وقد ظهر بعد «ابن دانيال» طائفة من المحايلين الذين اوتوا مواهب المنطق فكانوا يعبرون في موضوعات بابتهم بما راعوا ذوق العصر ، أو ذوق شريحة اجتماعية خاصة كانت مقبلة على نوع خاص من «خيال الظل» ، فدم البابات التي تعالج موضوعات الجنس ، أو التي تسمح بحرية العلاقة بين الرجل والمرأة ، هروبا من سيطرة الطبقة الدينية الشكلية التي كانت سائدة طوال العصور التي ظهر فيها خيال الظل . وهذا النوع من البابات كان يصحب عرضها معافرة المشاهدين بعض المشروبات الروحية أو تعاطيهم المخدرات . ومن الواضح أن كل ذلك كان هروبا من واقع الحياة في العصور الوسطى ، وخاصة في مرحلة قيام دولة المماليك الأولى (٦٤٨ هـ ـ ٧٧٤ هـ) فقد «اهتم سلاطين المماليك بالحفاظ ـ مظهرا ـ على أمور الدين ، ورعاية أوامره ونواهيه أمام الناس وجماعة العلماء والفقهاء» ، فأظهروا الشدة في تطبيق حدود الشرع . ومحاربة الخارجين بصورة لايقرها الشرع نفسه ، كما اهتموا اهتماما بالغا بناء المساجد ودور الحديث والمدارس التي تدرس بها العلوم الإسلامية إلى جانب غيرها من العلوم المساعدة . وأسرفوا في تشييدها ، وصرفوا عليها بسخاء ، وأوقفوا عليها الأوقاف الطائلة ، وتنافسوا في ذلك ، على حساب الرعية ، عبر مطالبتهم بزيادة الضرائب والمكوس ، وارتكاب المظالم في سبيل تحصيل الأموال[١٧] . ولم يكن ذلك موقف دولة المماليك الأولى وحدها ، بل استمرت هذه الصورة المزدوجة ، التي تمثل التناقض بين مايقال ومايمارس من قبل الحاكم ومن قبل الرعية . وقد اشتد طغيان الحاكم المتدرع بالإسلام في إبان الحكم العثماني ومماليكه وانكشاريته فيما بعد ، وكان الإنسان هو الضحية الأولى لهذا التناقض الحاد بين بناء السلطة السياسية الدينية وبنية الشعب الذي انفصل عنها على مدى حقب طويلة . والذي أبدع سيره الشعبية وحكاياته الخرافية . وجمع لنفسه وسيله ترويح يتنفس من خلالها . ويفرغ فيها ضغائنه وبؤسه .

وفي هذا الإطار يمكننا أن نفهم طبيعة الموقف المزدوج في «بابات» خيال الظل ـ الذي يجمع بين الجنون والثورة في الوقت الذي تعرض فيه لجوانب المجتمع في غيبهم وبحوبهم ، كانت تنتهي بالثورة والاستعداد ، حتى نقلت من طائفة الغاوين المملوكي . ثم إن البابات كانت كانت تأخذ موضوعاتها من واقع الحياة الاجتماعية التي يعيشها الناس . فيها ما يتجه إلى السخرية من رجال الدين وكشف نفاقهم وتناقض أقوالهم مع أفعالهم ، كما في بابة «**الشيخ طالح وحجابته السر المكنون**» وكما سنرى في بابة «**عجيب وغريب**» **لابن دانيال** ولارتباط البابات بالشعب الف المحايلون بابات يشاركون بها في الاحتفالات الشعبية والمناسبات الاجتماعية ، كالزواج او الميلاد . وكانوا يعرضونها في الأماكن العامة . خصوصا المقاهي ، وأحيانا في بيوت الأعيان . ومن هذه البابات بابة كانت تمثل صوال سبع ليال . هي بابة «**علم وتقادير**» . التي تعالج موضوع الزواج . وتمثل مراحله حتى يتم . وكانت هذه البابة بصفة خاصة تنمو مع مرور الزمن . حيث كان المحايلون يضيفون إليها نصوصا وشخصيات جديدة يرون انه قريبة إلى روح الشعب المصري وكان العرض يشتمل على عدد من الأجزاء . وكان الجزء الأول والأساسي هو «**علم وتقادير**» . يليه بابة «**متيم**» «**لعبة الحمام**» . تصور اختلافات الناس بالعروس في الحمام . ثم انفصلت عنها بابة أخرى سميت «**لعبة البانزو**» . وجدير بنا أن نلاحظ هنا مصطلح «البانزو» الذي يؤكد استمرار هذا الفن حتى عصور المسرح في وقت متأخر وأنه عاش حيا إلى جنب مع بدايات المسرح حتى بالأمس خيال



ظل مع ظهور السينما. وكانت بعض البيانات تخصصه للاحتفالات الدينية، كما في ليلة «الختمة»[٨]، التي تصور رحلة الحج من مصر إلى مكة ثم العودة. وتشرح ميدور بين الحج والدين، وتنتصف له مؤلفه. فقد كان الحج في ذلك الزمن مظهرا إسلاميا تقام في مناسبة الاحتفالات قبل الذهاب إلى مكة، بعد عودة الحجاج لاحتفال بالمحمل، وهناك رواية أخرى تقول وقائع ثورة المهدي بعد فتح السودان تسمى **نهب العجائب او حرب السودان**». ومن هذه الروايات موضوعات خيال الظل مثلث حسب رأي مصر ممثلوكة عباسة. وتركزت حول ميدور في واقع الحياة المصرية الإسلامية. وعبرت بعد ذلك عن الكشف عما فيه من تناقض وزيف. كما أنها تعكس مناسبات دينية، وحوادث تتعلق بالحرب والثورة. وبعض هذه النصوص كثير من الأبيات كتبه قابله للتجديد، والحذف، والإضافة، وإعادة الصياغة حسب

وقد ارتبط نمو خيال الظل، وازدهاره، بتطور الفنون التشكيلية في مصر. لذلك وجدنا أن «**الفنون التشكيلية المصرية كما ظهرت في العمارة، والآنية، والمسوحات، تلعب جدا كبيرا من الاتقان والمقدرة الفنية**»[٩]. ومن المحتمل بعتمد اساسا على وجود من الفنون التشكيلية هو الرسم والتصوير، كما ان ظهور الدمية وفقا للاشكال المطلوبة بعد ذلك تشكيلي قائم بذاته، بالاضافة إلى ارتقاء مهارة الخيال في تحريك خيالات ممثله لشخوص الرواية. وكذلك ازدهرت فنون الموسيقى والغناء والرقص، وازدهر الأدب الشعبي. وما كان لخيال الظل أن يجد ادواته ومواده بغير ازدهار هذه الفنون التشكيلية العربية

٣ ـ ترتبط ميكانيكية «خيال الظل» والموضوعات والشخصيات التي تحتويها بوصفه «الفن» السائد، الذي قرأت فيه نفسي (الأنا) برؤيته الأخلاقية سيطرة على عصر مملوكي كله، وبالرؤية المحددة لكلاسيكية المسيطرة على المدائح في سائر الفنون. فقد حققت كل هذه الرؤى (الأخلاقية، والمحددة، والإبداعية) من منظور واحد هو «التخيل». أي أن يقدر خيال ما يفعل فيصبح خيال متخيلا[١٠] وهي تتحد في غاية واحدة، التواصل مع أي نوع، فني، والإفادة من أي معطى حضاري لأيتلاءم مع عناصر تراث المتلقي»

هذه الابداع وتحديد هذه الرؤى الكلاسيكية ـ إلى معطيات جديدة، وكان هو هذه المعطيات «خيال الظل». فقد شهد المجتمع الإسلامي تغيرات اجتماعية وسياسية جديدة، جعلته على علاقة مع نوع من الترفيه يتجه إلى أقل الناس إلى النفس وهذه الوظائف، والمرتبط ـ هذا ـ بالمفهوم السلطاني المعاصر، فإنه لاحظ أن الفنون التي تعاصر ذلك، تعتمد في خيال على وجود مؤدي يتوسط بين المتلقي والعمل الفني، الذي يشاهد ويتلقى الفنان بكل ما هو خلاق ومحافظ. ويشاهد عبث الفنان بالأداء الذي يحدث به (مصر)

إن خيال الظل بشكله هذا هو عمل فني مجتمعي تطورت عناصره المعروفة في سير الحكايات، والقراقوز، وفنون المقامات والحكايات ووجد مستجيبة من جانب المتلقي على اختلاف طبقاتهم وثقافاتهم لأنه جميعا كانوا محكومين بنفس الرؤى والمعطيات القادمة من

لهم . ومن ثم كانت الملحمة العامة لعصر ممهدة لاستقبال هذا الفن ، وإحياء ماأندثر منه خلال «عصور الضعف» ، فاردوح ـ عند هذا المفهوم ـ وثلاثة «التمثيل والتحييل» . فكما كان الممثل حصر الفكرة وبعثرها للأذهان ، ويقدمها تقديما حسيا للمتلقى فى إطار «الصورة البلاغية» فى الشعر ، والحكاية الهادفة «فى المقامة» «وكليلة ودمنة» والتراث السحرى كله كان خيال الظل يقدم نفس الشىء بأسلوب الفن التشكيلى المعروف عند ذاك ، ليصبح تونا «من تمثيل الحقائق والأفكار» ، وهو بحكم تسميته ، يقود إلى التفكير فى الدور الذى يلعبه الخيال وتقوم به المخايلة . وليست (المخايلة) فى النهاية سوى صفة أخرى للتخييل تطلق على مجال لا يختلف كثيرا . إنها عملية إيهام بوقائع وأحداث وأشخاص»[١١٥] . ومعنى ذلك أن الشخصيات والرموز المنشورة فى بابات خيال الظل هى أدوات توازى الأدوات اللغوية المتجاربة عند الشاعر وصاحب المقامة والقاص .

ويرى «ابن دانيال» بقوله فى البابة الاولى «طيف الخيال» أن مايقدمه «بديع المثال . يعوق بالخفيفة ذلك الخيال»[١١٦] ، وأنه «لكل شخص مثال . ولكل مثال خيال خفيفة»[١١٧] . اى إن مايقدم فى «خيال الظل يخرج من الواقع (الخفيفة) ولكنه باحد الحس الخيالى يتحول الشخص إلى مثال عام لكل من يشبه هذا المثال الخيالى . ومن ثم لكل شخص (خيال ـ شخصية) ـ على هذا ـ رمز فكرى . ولكن الخفيفة ـ بمفهومها الأخلاقى ـ تحت هذه الأمثلة والشخوص والرموز ، لأنها تتوازى مع رموز اجتماعية أراد المبدع تصويرها . كما أن التصوير الحادث فى نمط الشخصية يأتى من قبيل تكبير المثالب ، وتكبير المحامد ، لتبعد عن المذمة وتقترب من المحمدة . ومعنى ذلك أن المخايلة الطلية توجه السلوك بطريقة أكثر تأثيرا على المتلقى وبالتالى فهو يدفع المتفرج إلى عملية مقايسة (ترجيح) غير واعية ، عندما يقترن الموضوع بما هو أصبح منه أو افضل . فيعدو معها أطوع إلى التخييل .»[١١٨] وترتبط هذه الوظيفة بوظيفة الدراما كما حددها أرسطو فى محاكاة السلوك والطبيعة وخيال الظل ـ عندئذ ـ شأنه شأن التصوير المجازى «لايهدف إلى نقل الواقع كما هو ، وإنما يهدف إلى تخييله ، أى إلى نقل صورة متحركة عن الواقع ، نوحى به ونحاول بتجاوزه فى آن»[١١٩] .

وسنستطيع بعد ذلك ان نتلمس خيال الظل على انه «مثيلة» توازى هذه اجتماعيا ، خياليا ، حددته المخيلة من خلال علاقاته الخاصة والعامة ، وحددته الخبرة الخيالية للمجتمع العربى الإسلامى من قبل ، من خلال مثل اعلى تتجه إليه هذه الخبرة الخيالية ، لان «المثل الاعلى الخيالى للجماعة (يبرع) إلى تحديد الخبرة الخيالية الدائمة الترديد . فى اتجاه البناء الثقافى»[١٢٠] او بحسب إلى النسبة الام المولد عنها .

البنية الخيالية للبابات الظلية

تحصر الدراسة الخيالية ـ هنا ـ على بابات «ابن دانيال» لاعتبارات كثيرة ، فى مقدمتها أنها أرقى ماوصل إلينا من بابات، فهى تمثل العصر المملوكى وتحاوره فى آن ، كما أنها تكشف عن رؤية نامية خلال البابات الثلاثة «طيف الخيال ، عجيب وغريب ، المتيم والصائغ البنيم» ، كاشفة عن أسلوب العصر وفنونه الأدبية السائدة وفى حين تركز البابات «عبر الدنيا بابة» على الموضوع وحده ، تحمل «ابن دانيال» رسالة التأليف الظلى بعدما سئمت البابات ، وأصبح خيال الظل وقد مجه الأسماع . وتأنف عنه ، لتكراره . الطباع .[١٢١] ولذلك يقول «ابن دانيال» للمتلقى : **صمت لك من بابات المحن ، والأدب العالى لا الدون**[١٢٢] .

تتشكل النسبة الطلبية ، من «نيات» يحافظ عليها المبدع فى كل بابة على حدة . مع فى البابات الثلاث . على الرغم من اختلاف الموضوعات التى يعالجها فى كل واحدة وهذه النيات مرتبطة ـ فى عمومها ـ بالحصة الوعظية فى هيكلها العام ، حيث تحد المحلل «البنيوى» للبابة كالآتى

ـ مقدمة نثرية تشمل : الحمد ، والثناء ، والصلاة على النبى ، ثم الدخول فى الموضوع .
ـ سيطرة الصوت الواحد على النص وبداية الحوار
ـ تخيل متلق يسأل ويجاب عن سؤاله ، كما كان يفعل الفقهاء عند الإجابة عن الأسئلة المحيلة من حاشية القاضى» ، او كما يتخيل الخطيب سؤالا من الحاضرين دون أن يلفظوا به .
ـ الخطاب المباشر للمتلقى ومحاولة إشراكه أحيانا
ـ الاستشهاد بالشعر والتراث الإسلامى (القرآن ـ الحديث) .
ـ سيطرة الحس الوصفى التعبيرى .
ـ كل شخصية تبدأ الحوار ، تبدأ كلامها وتختمه بالصلاة والتسليم .
ـ وصف المتلقى بالحاور والدعاء له .
ـ تنتهى البابة دائما بالتوبة والاستغفار ، وطلب الرحلة للحج الذى يعيد الإنسان كيوم ولدته أمه . طاهرا من كل ذنوبه القديمة ـ كما اخبرنا الحديث الشريف .

ويتكرر هذا البناء بنفس النيات فى كل بابة ، وليس ذلك بغريب ، فقد كان هذا العصر عصر الحصب السياسية والدينية ، وعصر الحروب المقدسة ، وانتصارات الظاهر بيبرس ، وسيطرة الوعاظ على المساجد وحلقات العلم ، بل كان الوعظ عندئذ نعمه سائدة فى كل الموضوعات ، بتميز بالمباشرة فى التعبير والخطاب ، وباللعب بالألفاظ (الجناس ـ الطباق ـ التورية) واخيرا الحرص الموسيقى عند تشكيل العبارة حتى يحدث السامع ـ كما سبق .

وبالإضافة إلى هذه «النيات» التى حافظت عليها «النسبة» الخيالية للبابة ، هناك خصوصية فى التشكيل الخيالى لكل بابة على حدة . فرضته معالجة الموضوعات المختلفة ، وطاقات المخايل على تحريك شخوصه ، ومحاولة جذب المتلقى وإشراكه وقد كان المتلقى ذا تأثير مزدوج فهو من ـ ناحية ـ أشاع جو الحس والعربدة ، ومن ناحية ثانية ، حول النص إلى خطاب مباشر له ، يوصمه المستهلك المباشر للبابة وعليه يعتمد مورد المؤلف والمخايل ، على نحو هبط بالنص فى سبيل إرضاء هذا المستهلك ، على نحو مانفعل النوادر اليوم

فى البابة الأولى «طيف الخيال» يركز المؤلف على الهدف من تأليف البابات ، والمنهج المتبع فى ذلك . ووظيفته الاجتماعية ، كما يجعل من

البابه إجابة لطلب المتلقى ، ورغبته فى الارتفاع بمستوى النص . وتبدأ وقائع الدية بحديث الأمير وصال عن مغامراته ، وماحدث له قبل أن يقرر الرواح والتوبة . وصدمته فى « الخاطية » « القوادة » وزوجها « الشيخ الفاسق » .

وتنهى البابه بالتوبة وطلب الحج . ونظرا لوجود « حكاية » بعاخها النص . فقد تميزت هذه البابة ببعض المشاهد الحواريه فى حين فقدت البابتان الأخريان هذا الجنس الحوارى

وتعرض « صنف الخيال » لشخصيات عالية المقام فى المجتمع ، كان من الصعب قبل ابن دانيال أن تعالج . فالأمير وصال ، حفيد مملوكى ، فيع الشان ، استطاع بفضوله أن يغوص فى مغامرات غير أخلاقية . نعرضها البابة تفصيلا وفى هذا هجوم مقنع على شريحة الجنود المماليك الذين كانوا يعيثون فى مصر فسادا فى ذلك الوقت .

ويعرض ابن دانيال لشخصيات « **الحكيم ـ الطبيب ـ والمأذون ، والخاطبة ، وزوجها ، والشاعر ، والكاتب بالإضافة إلى طيف الخيال** . وتتجه كل الشخصيات إلى حمل اخلاق ، يعكس طبيعة الصراع بين القطبين المتضادين (الخير والشر) . حيث ينتصر الشر فى البداية ويتقهقر الخير ، لكن يفوز لأنه الدائم ، ولأنه الحل المرضى نظرا لتكوين المجتمع وتراثه الدينى ونظرته الأخلاقية فنحن نرى اتجاه طيف الخيال والأمير وصال إلى التوبة والصلاح ، وموت الخاطبه القوادة على يد الحكم كما ينال العقاب البشع الشيخ العاصى روح الخاطبة . وفى نهاية البابة نسمع الامير وصالا يخاطب طيف الخيال قائلا « **ياأخى ياطيف الخيال ، مابقى إلا الارتحال ، قد عزمت على الحجاز ، وحرجت بالحقيقة عن الحجاز ، وقصدت غسل هذه الآثام ، بماء زمزم والمقام ، وبويت زيارة سيد الانام ، صلى الله عليه وعلى آله الكرام ، احطى نصب عينك ، وهذا فراق بينى وبينك** »[١٩]

يكشف هذا عن جوهر الصراع بين الخير والشر ، على الرغم من ندرة الحوار ولأن الصراع تشحة الحركة بين متناقضين ، فهو يبرهن على درامية النص ، دون أن يؤكد مسرحيته (إذا قسنا المسرحيه « بمقياس المسرحية الغربية . والسبب فى هذا « ان الموقف الدرامى لايتحقق فى الادب المسرحى وحده ، بل إنه ليتحقق فى كل ادب ، إذ هو موقف اصيل فى الإدراك الجمالى للعالم »[٢٠] وصنف الخيال تعكس طبيعة الصراع الأخلاقى .

ويعتمد هذه الثنائية الضدية تحدد رسم الشخصيات عند « ابن دانيال » فى صنف الخيال ، فهى تبدأ خاطئة ، وتنتهى تائبة ، وتحمل صفات عكس وظيفتها ، فالشيخ فاسق ، والخاطبه قوادة ، والامير خاطىء ، بالإضافة إلى الثنائية الضدية التى تحلت فى استخدام الطباق والمقابلة كثيرا فى النص

ومن الواضح أن البابة ـ هنا تعرض هؤلاء جميعا ، وتعمل على تعريتهم ، وبيان تناقضاتهم . وتتجه هذه البنية الجمالية إلى رؤية المبدع النقدية التى تعرى عيوب المجتمع فى محاولة لإصلاحها . وكان ذلك وراء اختيار هذه الانماط من الشخصية . ووراء طريقة تحريك الحدث داخل النص .

وينتهي هذه البابة الجزء الأول من رؤية «ابن دانيال» لواقعه ، حين عرض هذه الشريحة الاجتماعية . لذلك فهو ينتقل في البابة التالية لإكمال هذه الرؤية ، فينقل الحدث إلى شريحة اجتماعية دنيا ، تعكس وجها آخر من مشاكل المجتمع المصري في عصر مماليك . هو الوجه الاقتصادي ، الذي وضع بذوره في البابة الأولى في قوله

نـرجـمـنـه طـيـف الخـيـال الـذي

حـكـى هـلالا طـالـعـا سـاجـدا

مـذاهـب الـفـضـل بـه جـمـة

فـسـطـفـوه سـادى بـالـذهـب [12]

ويعرض في البابة الثانية «عجيب وغريب» شريحة من الباحثين عن لقمة العيش أو الثروة على حد سواء . فكل منهم دجال ، أو ساحر ، أو مدعٍ ، نصاب . فنشاهد صورا من شخصيات تعيش على هامش حياة ، لكنها مؤثرة في فكر مجتمع ، وقدرة على استهواء السعداء ، بسبب تمكنهم من دروس فنية

ويعكس ابن دانيال في هذه البابة «أحوال العربان المحتالين من الأدباء ، الأخذين بهذا الشأن المتكلمين بلغة الشيخ ساسان» [13] والشيخ ساسان رمز لكل محتال على ذوي عقول السذج ممن لا يقوم عليه دليل عقلي ، فيصدقها العوام ويعتمدون على أمثال «ساسان» في حل مشكلاتهم . والشيوخ كمشقفيهم ، في زمن لا يعصي ، فقد حدث موارده الاقتصادية ، بسبب مشاحنات المماليك ونهبهم حتى أنه «ما لم يبق من يستمطر وابله ، ولا من يرجى نابله ، وأبنا الحيلة عليهم . ولا الحاجة إليهم ، وتركنا العمل ، وملنا الى الراحة والكسل . وانفردنا بتدبير الحيل فطورا ادعى معرفة الكيميا وتارة اكتب على السقف لذهاب ماء البير . وادعى الحكم على ملوك الجان [14] لذلك يأمرهم كبيرهم قائلا «وامضوا النساك على العباد» [15]

ولايخفى هنا أن الشخوص تتحدث بلسان «الراوي» «الشيخ علي» «ويسقط ما في نفس المؤلف «ابن دانيال» ، ونكشف عن الأزمة الاقتصادية التي عاشها هؤلاء الحرافيش في ذلك الوقت .

ومن ناحية ثانية أتاح تعدد الشخصيات (مع اختفاء الحوار) — باستثناء مداخلات «الرئيس علي» لوصل حركات الشخصيات والأشخاص حتى ينتهي من دوره — أتاح ذلك فرصة لسان ابن دانيال ، مقدرته على عرض قائمة كبيرة جدا . هي :

عريب الساساني المحتال
عجيب الدين الواعظ المنافق
حويس ملاعب الحيات والثعابين
عسيلة المعاجيني
نائه العشاب ، بائعا الأعشاب الطبية والمعاجين
مقدام الآسي الحلاق .
حسون المورون لاعب الأكروبات
شمعون المشعوذ . الحاوي خفيف اليد

هلال المنجم قارىء الطالع
عواد القرامطي بائع الحجاب والخرز
شبل السباع مروض الأسود
مبارك الفيال مروض الفيلة
أبو العجب لاعب بالجدي
أبو القطط مروض الفار والقطط
زعيم الكلبي مدرب الكلاب
أبو الوحوش مدرب الدببة
بانو المتوكوحست السوداني
شدقم البلاع بائع السيوف
ميمون القراد مرقص القرد
وثاب الحنباري البهلوان .
جراح المثل المشعوذ
جهاد صاحب المشاعل والنار
عساف الحادي جمال

لذلك نجد كل شخصية من هؤلاء حديثها طلب العطاء . حتى إن «عجيب الدين الواعظ المرتزق يجدد عصبته بسكين يبري به الأقلام . أو يتعيش . أو حتى منديل نسح به الوجه» [15] ويظهر مصطلح «التسول» على لسان شمعون المشعوذ «قل يامعلم اطعمني بقل الكرام هات ولا عار على من اعطى ، واحلف على من اعطى» [16] وعلى لسان هلال المنجم «فهذا ما دل عليه الطالع المنحوس . فاكرم الطالع ولو بأربع فلوس» [17] وعلى (القرداتي) «ياسراة الناس ، ارحموا من رزقه على يد هذا القرد ، وهذا التناس» [18] . على لسان جراح المشعل

— هات احلف الله عليك بالعطا المذل
حدثي بما وعدتني بحق مولاي علي [19]

حتى يصل الطلب والتسول إلى نهاية الأشياء على لسان عساف الجمال . «من مد يده إلى معروف ، ولو بخط صوف . أو بكف من الشعير . في علف هذا البعير . رزقه الله في هذا العام الحج الى بيته الحرام ، وزيارة قبر النبي عليه أفضل الصلاة والسلام» [20]

ونسب هذه الأحوال من كل شخصيات شبهة على صاحب عقده . على جبين ذلك عهد . بعد هذه الشريحة . فكان من رجل الدين رغبة أدنى مهنة . وابن دانيال يتصيد هذه الشريحة الساقطة التي يحسبها درة عصره ، ويبدو ذلك في قوله في ختام البابة

واني ومحدي وشاني رقي
غريب غريب غريب غريب [21]

فقد كان من أكثر رواد المدائح والرواة في نسبته من سوء الأحوال .

ان تحولت البابة إلى مشاهد منفصلة (خمسة وعشرين مشهدا) نرهن على قدرة الخيال ، بعد احتفى الحواس نهائيا هنا . وحين يستعان بصوت الراوى لايحدث حوار . بل يربط المشاهد بتعليق سريع . والصراع باهت جدا . فلا درامية فى هذه البابة ، بل هى وصف لشريحة اجتماعية ساء حالها كما ساء حال المؤلف

وتميزت هذه البابة بالهجوم على الوعاظ ، كرمز لرجال الدين . ولكن المؤلف ينحى وراء الاستشهاد بالقرآن والحديث . وصف المعصرة فى الحمام . حتى لايستعدى السلطان ورجال الدين عليه . وتعد بابة عجيب وغريب أقرب البابات إلى روح نظل المقامة (المغرب ، المحال) على لقمة العيش .

اما البابة الثالثة «**المنيم والصانع البنيم**» فكمل وثوبة الكاتب الخيالية لنفسه وللعالم حيث تكتمل ثلاثيه ضيف الخيال ، عارضة لقصة حب شاذين بين رجل تركي وبين المنيم ، يعرض خلالها المؤلف الحب والعشق بين رجلين (وكان ذلك شائعا فى عصره) . لكننا نحس ان هذه البابة ألصق بالبابة الثانية ، لأنها تعرض بعض المشاهد التمثيلية ، كحراك الديكة ، ومناطحة الكباش والثيران ، وهى مشاهد تظهر براعة الخيال أكثر مما تعرض تمكن المؤلف نفسه . لذلك فإن دراسة خيال الظل يجب أن تراعى ثلاثة أطراف المؤلف ، الراوى (الخيال) ، الملقى . لانهم يؤلفون النص من جديد ، ويجعلونه قابلا للنمو والحركة حسب تغير أحواله ومن ثم يكون النص المكتوب مشروع عمل وليس نصا نهائيا .

ويتضح هذا من خلال

- تدخل «**الريس على**» بالسؤال السريع ليربط بين المشهد بعضه بعض ، من ناحية ، وبين المشاهد والجمهور ، من ناحية اخرى
- حديث الشخصية إلى الريس على حتى يكون واسطة بينهم وبين الجمهور
- تعليقات المؤلف «**ابن دانيال**» حول تجاوب الجمهور (أو الصالة) مع مايحدث
- إضافة موضوعات الحس على اختلاف أنواعها ، إرضاء للجمهور .

وتنتهى البابة الثالثة بالتوبة والندم كذلك . وتكتمل الرؤية الخيالية للذات . البديه فى حالة فقر واغتراب عن العالم والغارقة فى محور الحس والشذوذ فى مجتمع متفتت البنية

كما تكتمل ايضا رؤيته للعالم الاجتماعى المتناقض ، الذى حول وظيفة خيال الظل الترفيهية إلى اداة للتعبير الاجتماعى على عدة مستويات

المستوى السياسى ويتمثل فى نقد المماليك ، إما من وراء «**قماع**» البابة الأولى ، شخصية «**الأمير وصال ، الحدى المملوكى**» ، صاحب المغامرات المفزوة ، وإما بالتصريح مباشرة بعضهم فى البلاد .

يقول فى «عجيب وغريب» «**اللهم أعذنا من همزات الشياطين ، وسخط السلاطين**»[٣٢] وفى بابة «**المنيم**» يقول .

اهلا وسهلا بطلعة الدبك كأنها عروة الصعالبك
أنى بناج كأنه ملك بين دحاج مثل المماليك
رأيته إذ بسر من دسه كأنه الصالح بن زريك

ونجد ابن دانيال يوظف السخرية المرة فى النقد السياسى ، حين يقرن الاستعاذة من الشياطين ومن سخط السلاطين ، فى سياق ماكر لايجامل عليه ، وفى الأبيات يأتى بالصعاليك والمماليك والصالح بن زريك فى سياق واحد ، تعمم دلالته على الوجهين البيئى والحس ، هروبا من السلطة السياسية وبقاياها .

وعلى المستوى الدينى الاجتماعى ينقد ابن دانيال رجال الدين فى مظاهرهم التكدية . وخاصة حينما يعلو عجيب الدين المير ويحط الناس فى حديث طويل يكشف سياقه دلالات كذبه ونفاقه . «عجيب الدين هو رجل الدين المحافظ على شكله ، المفرط فى جوهره وقد أشاعوا روح التواكل بين الناس ، حتى إن الحرافيش «**عرفوا سر الحشيش ، لانهم وجدوا فيها لذة الكسل ، وهربوا من نصب العمل**»[٣٣] ويكتمل النقد الاجتماعى ـ كما ذكرنا ـ باستعراض حالة هؤلاء الفقراء .

ومع إشاعة جو الحس ، وتعرية واقع المدينة «**القاهرة**» ، نجد المؤلف يحمى نفسه بالفكاهة ، حين ينحدر من أسلوب الخطبة والوعظ (السائد) هشكلا لبابته . وحين يقرن الأشياء المفروغ بالتوبة والصلح لينخلص من اضطهاد رجال السياسة ورجال الدين المسيطرين على تشكيل العقلية العربية فى ذلك الزمان .

الاسلوب والطراز (اللغة)

لايقتصر خيال الظل فى جذب المتلقى على المخايلة ، والحس ، بل تميز الأسلوب فيه بطراز خاص ، مر العصر كله ، وهو الاتجاه إلى انتقاء اللغوى بالالتفاط ، من خلال السجع ، والجناس ، والطباق ، والتورية ، واختيار الألفاظ ذات الجرس ، الذى يشد الآذان ، فيصيب المتعة الأدبية إلى متعة «**الفرجة**» ويراعى المؤلف فى بعض الوقت توجيه المتلقى ، فنجد العامية مخلوطة بالفصحى أحيانا كثيرة ، ويستخدم ألفاظا اعجمية تحاكى بها الواقع احيانا أخرى مما يشى بالحس الشعبى ، الذى ترك آثاره فى تراكيب الصفات . والاستعادة من القص الشعبى . ذلك أن «**الفهوة المصرية الصميمة هى التى كانت تستخدم لاعى خيال الظل ، وفى الاغلب الاعم . فإن طبقة النحاس وبعض أصحاب الحرف هى التى تعمرها**»[٣٤] يفسر لنا المزج المتعمد بين العامية والفصحى ، وإذ كانت العامية تأتى فى الحوار فقط . وإذا جاءت فى السرد فإنها تأتى محاكاة للهجة اعجمية ، أو وصفا لأصوات الآلات الموسيقية وهذا الامر يفسر ايضا وجود الالفاظ والصيغ الصرفية العربية

وتتجه السمة الأسلوبية فى البابات إلى وظيفة مهمة ، هى إبراز الواقع المتناقض بهذا يغلب الطباق والمقابلة على أسلوب البابات كلها . ليبقل الواقع ، ويعريه ، ويعكس فى الوقت نفسه ـ نمطا أسلوبيا سائدا . يقول ابن دانيال «**وفى الهزل راحة من كلال الجد ، والحس يظهر السعد ، وقد يمل المليح ، ويحب القبيح**»[٣٥] وهو يستخدم السجع

والحماس والطلاق والنورية ، ويجمع كل هذا فى فقرات كثيرة . ومن ذلك قول الأمير وضال «مال المال ، وحال الحال ، **وذهب الذهب ، وسلب السلب ، وفضت الفضة ، وقعدت البيضة ، وفرغت الكاس بطون الأكباس ، وبعت العقار ، ترشف العقار ..**»[٣٦] وأمثلة هذا منتشرة فى ثنايا الثابات .

وهنا نلمح إلى الأشكال الشعرية التى استخدمها ابن دانيال ، والتى تمثلت فى المقطوعة القصيرة ، والقصيدة الطويلة ، والموشحة ، والرجل . ويلاحظ أنه كان يخرج ماعنده من شعر فى كل مناسبة . على أحيان يورد الشعر بعد مناسبه وعموما يتسم هذا الشعر ببساطة تركيب الجملة على المستوى النحوى ، والمحافظة على الوزن والقافية ، وتعدد الموضوعات فى داخل النص الواحد

ونجدر الإشارة هنا إلى تأثير الأدب الشعبى على هذه الثابات فى أسلوب تقديم الشخصية وربطها بالمتلقى حين تقدم نفسها للجمهور ، وحين تصف نفسها فى مبالغة تضخم صورتها فى ذهن المتلقى[٣٧]

وبعد ، فهل نستطيع أن نضع خيال الظل ضمن ثابات المسرحى العربى بوصفه جذرا خرجت منه دراما النص فى بعض خصوصياتها كما عرضنا لتشكله ، وبطبيعة الحال نقول إن خيال الظل نوع خاص من المسرح ، يناسب مرحله تاريخية وجمالية فى حياة المسلمين ، الذين كانوا يرفضون كل شكل جديد للنص ، وعنه فى المحافظة على إبداعات ارتبطت بالأوضاع العامة والمؤسسات الاجتماعية والسياسية القائمة منذ العصر الجاهلى ، ثم فى المرحلة الإسلامية الممتدة حتى الآن . لقد وجدنا فى ثابات ابن دانيال النص المرتبط بالجمهور، لكننا بالمقياس العربى لم نجد فيه الصراع واضحا (وهو جوهر العمل المسرحى) وإن كنا قد أشرنا إلى دراميه العمل ، كما احتوى الحوار ، الأداة الأولى للكاتب المسرحى ، داخل هذه النصوص ، على نحو غلب التصوت الواحد . صوت الراوى أو المؤلف

هذا يمكننا أن نزعم ان خيال الظل تمثل (حالة مسرح) من حيث وجود نص مكتمل امام جمهور يشارك فيه ويطوره (فى حين احتفت ملامح المسرح بمفهومه الغربى) ومن هنا كان خيال الظل هو مسرح العصور الإسلامية . الى مدى التمثيل البشرى فى عقيدة أهل السنة . فجاء التمثيل غير مباشر عن طريق وسيط من الصور التشكيلية التى اردهرت فى تلك العصور ، لكنه مهد الجمهور ـ مع اليسر الشعبية ـ لتقبل الاداء الدرامى . وخلق نوعا جديدا من المستهلكين للنص ، الذين يجلسون فى مكان يذهبون اليه قاصدين المتعة والموعظة . فقدم اليهم ذلك من خلال اسلوب يضرب من أسلوب الوعظ الدينى ومن الأسلوب اللغوى للمقامة

• هوامش

المصادر

إبراهيم حمادة حيال الظل وتمثيليات ابن دانيال . الهيئة المصرية للكتاب . ط (١) ١٩٧٦

المراجع

(١) بوجب . المسرح الملحمى ترجمة جميل نصيف ـ وزارة الإعلام . العراق ١٩٧٧ صـ ١٠٩

(٢) محمد كامل حسن ، مجلة الإذاعة عدد (١٠٤٣) سنة ١٩٥٥ . وانظر إبراهيم حماده «خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال» صـ ٤٣

(٣) محمود رؤى سلام . عصر سلاطين المماليك وتراثه العلمى والأدبى ـ الجماهير ١٩٦٢ . صـ ٢٩٣ .

(٤) ادريس ، رمى الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٤ ، صـ ١٩٧

(٥) على ابو زيد ، تمثيليات خيال الظل ، رسالة ماجستير . آداب القاهرة رقم (٨٢٢١) صـ ٢٩٧

(٦) فرقت مصادر الثابات المخطوطة فتجد ثابات ابن دانيال تحت اسم طيف الخيال . مخطوطة بدار الكتب المصرية رقم ٥٣٥٦ رجمه المستشرق «بول كالا» الألمانى ١٩٠٩ م مع شخص يسمى دوريس القصاص من مخطوطات تحت عنوان (ديوان كلس) ، راشار للثالث على أبو زيد فى رسالته السابقة الذكر صـ ١٤٣

(٧) محمد زغلول سلام . الأدب فى العصر المملوكى . الدولة الأولى . دار المعارف الطبعة الأولى ، صـ ١٩

(٨) يلاحظ العلاقة بين الثابات المتعلقة بالعادات الاجتماعية . بين المسرحيات الأولى التى أشار إليها دارون وزوجها فى شيرا ١٨١٥ . انظر على الراعى . المسرح فى الوطن العربى ، صـ ٣٣

(٩) محمد زغلول سلام الأدب فى العصر المملوكى صـ ٢٧٩

(١٠) انظر ، جابر عصفور ، الإحالة والإحاليون . محاضرات مصورة بكلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨١ ، ص صـ ٥٩ ـ ٦٠

(١١) نفسه ، صـ ٦٠

(١٢) إبراهيم حمادة ، خيال الظل صـ ١٤٤

(١٣) المرجع السابق صـ ١٤٨ ـ ١٤٩

(١٤) جابر عصفور . الإحالة والإحاليون . صـ ٦٣

(١٥) جابر عصفور الإحالة والإحاليون . صـ ٦٤ وانظر أدونيس الثابت والمتحول طبعة اولى ص صـ ١٦٥

(١٦) عبد الحكم نليمه . مداخل إلى علم الجمال الأدبى دار الثقافة الجديدة ١٩٧٨ ، صـ ٣٩ ، وانظر ماعقدها فى تحديد ماهية المثل الأعلى الجمالى

(١٧) إبراهيم حمادة . خيال الظل صـ ١٤٤

(١٨) طيف الخيال . إبراهيم حمادة . صـ ١٨٦

(١٩) طيف الخيال . صـ ١٤٥

(٢٠) عبد الحكم نليمة . مقدمه فى نظرية الأدب . دار الثقافه ١٩٧٣ صـ ١٥٤ .

(٢١) نفسه

(٢٢) عجيب وغريب . إبراهيم حمادة صـ ١٨٨

(٢٣) المرجع السابق صـ ١٩٢ ١٩٣

(٢٤) نفسه صـ ١٩٧

(٢٥) انظر عجيب وغريب صـ ٢٠٠ ـ ٢٠١

(٢٦) نفسه صـ ٢٠٨

(٢٧) نفسه ص ٢١٠

(٢٨) نفسه صـ ٢٢٣

(٢٩) نفسه صـ ٢٢٦

(٣٠) نفسه صـ ٢٣١

(٣١) نفسه صـ ١٣١

(٣٢) نفسه صـ ٢١١

(٣٣) طيف الخيال صـ ١٤٩

(٣٤) عبد الحميد يونس ، خيال الظل . المكتبة الثقافية عدد ١١٣٨١ صـ ٤٥

(٣٥) طيف الخيال صـ ١٤٩

(٣٦) نفسه صـ ١٦٧

(٣٧) انظر هذا الوصف فى حديث الأمير وصال صـ ١٥٤ من كتاب إبراهيم حمادة السابق الإشارة إليه

إيزيس الحكيم

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

الأسطورة والواقع السياسي

فؤاد دوارة

لاحتاج الباحث إلى جهد كبير ليؤكد اهتمام توفيق الحكيم منذ زمن بعيد بالحضارة المصرية القديمة ، وبأسطورة إيزيس وأوزوريس بصفة خاصة ، فأقدم محاولاته المسرحية التي أمكن العثور على مخطوطتها هي «أوريت فوعونية بعنوان «أمبوسا» ،[1] كتبها حوالي سنة ١٩٢٢ .

وفي روايته «عودة الروح» ، التي كتبها في سنة ١٩٢٧ ، إشارة ترجع باعجابه بإيزيس إلى مرحلة الدراسة الثانوية . فحسن بطل الرواية ، الذي يحمل كثيرا من ملامح الكاتب النفسية والعاطفية ، لاحد في أشد لحظات انهيار مجال حبيبته «سنية» من يشبهها بها غير إيزيس[2] .

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

إن «عودة الروح» ليست سيرة ذاتية للكاتب ، ولكنها رواية ذاتية نستلهم كثيرا من وقائع حياته ، ونقدم ـ على حد تعبيره ـ «صورة عامة لتطور» الفكري والعاطفي «(٣) . ومن ثم يصح أن نستدل من هذا التشبيه على قديم امتنانه بجمال إيزيس وشخصيتها ؛ فقد شبه بها حبيبته في الرواية عدة مرات ، كما شبه سعد زغلول زعيم ثورة ١٩١٩ بأوزوريس ، بل اعتمد في إقامة البناء الفكري للرواية على أسطورة بعث أوزوريس . ذلك أن روح الحضارة المصرية القديمة كامنة في أعماق الشعب المصري[4] . وما ثورة سنة ١٩١٩ إلا «بعث» لهذه الروح الكامنة ، كما بعث الروح في جسد أوزوريس المعروف .

«ها هي مصر التي نامت قرونا تنهض على أقدامها في يوم واحد . إنها كانت تنتظر ـ كما قال الفرعوني (عالم الآثار) ـ تنتظر إنها المعبود ، رمز آلامها وآمالها المدفونة ، يبعث من حديد .. وبعث هذا المعبود من صلب ملاح .

«ما غابت شمس ذلك النهار حتى أمست مصر كتلة من نار ، وإذا أربعة عشر مليونا من الأنفس لا تفكر إلا في شيء واحد الرجل الذي يعبر عن إحساسها . والذي سجن بطالب بحقها في الحرية والحياة ، قد أحد . وسجن ، وبقي ، في حريرة وسط البحار ..

«كذلك (أوزوريس) الذي نزل بصميم أرض مصر ويعطيها الحياة والنور ، أخذ وسجن في صندوق ، وبقي مقطعا إربا في أعماق البحار ..»[5]

وقد لخص الكاتب مضمون هذا الجزء من «عودة الروح» في عبارة من «كتاب المواقي» وضعها على غلافه

«انهض . انهض يا أوزوريس»
«أنا ولدك «حوريس» .
«جئت أعيد إليك الحياة ..»
«لم يزل لك قلبك الخفيق»
«قلبك الماضي ..»

ولخص مضمون الجزء الأول بعبارة أخرى منقولة عن المصدر ذاته :

«عندما يصير الزمن إلى حلود
سوف يراك من حديد .
لأنك صائر إلى هنالك
حيث الكل في واحد ..»

وفي تذييل مسرحية «إيزيس» يقول الحكيم :

«منذ تأليف مسرحية «شهرزاد» حوالي ١٩٣٠ وشخصية (إيريس) تنتابني للظهور يوما .. وقد ورد ذكرها بالفعل في نصوص تلك المسرحية القديمة ، لما بين المرأتين من وشائج الشبه في علاقة كل منهما بزوجها كلتاهما قد فعلت شيئا مجيدا من أجل روحها»[6]

وقد ورد ذكر «إيريس» في مسرحية «شهرزاد» الذي يشير إليه

الحكيم ، فى المشهد السادس على هذا النحو

« شهريار . مسكين يائس . ظلها كان يتبعك فى كل أرض . وصورها كنت تتعرفها فى كل مكان . ألا تذكر صبيحتك التى دخت الجميع أمام صورة إيزيس فى مصر ؟

قمر إيزيس ؟

شهريار أنسيت ؟

قمر إنك أنت الذى قال إن إيزيس تشبهها

شهريار . لست أحدد هذا .. لكن .

قمر أو تمعنى من إبداء عجبى لمشابهة خارقة للعقل ؟ .. »[٧]

وإذا جاز أن نتصور نوعا من الشبه بين « سنبة » و« إيريس » فليس من السهل تصور هذه المشابهة « الخارقة للعقل » بين « إيريس » و« شهرزاد » ، لأن « شهرزاد » ليس لها صورة معروفة يمكن مقارنتها بصورة « إيريس » . لذلك نرى أن هذه المشابهة لا وجود لها إلا فى ذهن الكاتب الذى تمثل فى إيزيس صورة المثل الأعلى لجمال المرأة المادى والمعنوى ، ومن ثم حشد ملامحها فى كل امرأة أعجب بها ، سواء أكانت « سنبة الأم » ، « شهرزاد » أم الزوجة العائدة بطلة روايته « الرباط المقدس » .

وفى سنة ١٩٣٣ نشر توفيق الحكيم أولى مسرحياته وهى « أهل الكهف » ، ونشر كذلك ثلاث مقالات عن الحضارة المصرية القديمة . الأولى بعنوان « الخلق »[٨] ، حلل فيها خصائص الفن المصرى القديم ، وقارن بينه وبين الفنين العربى والإغريقى ؛ والثانية بعنوان « مناع الفن المصرى »[٩] ، أوضح فيها تصوره الأساسى للمأساة المصرية ، وقارنها بالمأساة الإغريقية ، وذهب إلى أنه كتب « أهل الكهف » مدفوعا بالرغبة فى تأليف مأساة مصرية مستمدة من روح الحضارة المصرية القديمة وقد أكد هذا المعنى نفسه فى إحدى رسائل « زهرة العمر » . التى يرجح أنه كتبها فى الفترة نفسها ، فقال إنه تأثر فى « أهل الكهف » بالحضارة المصرية القديمة .[١٠]

والمقال الثالث بشره « الحكيم » عن الحضارة المصرية القديمة سنة ١٩٣٣ بعنوان « البعث » ، واستهله ببعض من أناشيد حوريس كما جاء فى « كتاب الموتى » ، ثم ربط فكرة البعث الدينية بالبعث الوطنى السياسى الذى يرجوه لبلاده .[١١]

ومرة أخرى يلتقى بإيريس وأوزوريس فى كتابات « الحكيم » من خلال رسالة طويلة كتبها « راهب الفكر » — وهو ملامح كثيرة من « الحكيم » نفسه — إلى صديقته الروحة العائدة التى نوشك أن نرتاح إلى الحيانة فى رواية « الرباط المقدس » تقول الرسالة

« صديقتى ...

هنالك امرأة أحبها كثيرا .. لأنها أيضا على مثالك وإن كنت لا أرى لها حيالك ؛ فإن تماثيلها أو صورها المنحوتة فى جدران معابدها لا تنقل إلينا غير جمال هى ، لا يمكن أن ترتب عليه أى صلة بحياتها الطبيعية ... تلك هى « إيريس » المصرية ... لا أريد أن أتعرض للجانب الدينى أو الإلهى فى أسطورتها .. فالذى يعنينى فيها هو جانب الروحة . إن وفاءها لزوجها « أوزوريس » لمعجزة فى نظرى من معجزات القلب الإنسانى . »[١٢]

وتمضى الرسالة لتروى تلخيصا وافيا للمسرحية فى ثمانى صفحات ، يكاد يكون التخطيط الأولى للمسرحية ، فقد وردت فيه معظم أحداثها ، وبنفس الترتيب تقريبا ، وإن دخلها بطبيعة الحال قدر من التعديل والإضافة يتفق مع طبيعة البناء المسرحى من ناحية ، والمضمون السياسى الحديث الذى حمله لها من ناحية أخرى

ويلاحظ على هذا التلخيص كذلك أنه تجاهل تماما « الجانب الدينى أو الإلهى » من الأسطورة ، وأبرز الجانب الإنسانى المتمثل فى وفاء الزوجة ، وهو نفس الاتجاه الذى سيطر على المسرحية أيضا

ومن المرجح أن الكاتب قد اعتمد فى هذا التلخيص على مصدر واحد هو كتاب « **إيزيس وأوزوريس** » للمؤرخ اليونانى **بلوتارخوس** ، لأن التفصيلات التى اعتمد عليها لم تعثر عليها مجتمعة إلا فى هذا المصدر ، وبنفس الترتيب تقريبا . وهو فى الحقيقة أوفى المصادر التى أوردت الأسطورة ؛ فقد كان **بلوتارخوس** ، أول من عرف العالم منذ بداية التاريخ الميلادى بهذه الأسطورة ، فسرد حوادثها سردا يكاد يكون كاملا بما اقتضتها النصوص المصرية القديمة ، ونشرتها منقوشة على جدران الأهرام ، وجوانب التوابيت وصفحات البردى ، واللوحات الجنازية . »[١٣]

كل هذه الشواهد تؤكد أن شخصية **إيزيس** كانت تتهيأ حقا للظهور فى عمل فنى **للحكيم** . ولكن ليس منذ سنة ١٩٣٠ حين كتب « **شهرزاد** » فحسب ، بل قبل ذلك بعدة سنوات كما نبينا . ترى ما الذى أخرها كل هذه السنوات ، بالرغم من انشغاله الواضح بها ؟

إن مزاج الفنان كالطائر الطليق ، لا يمكن قسره على علاج موضوع معين فى وقت محدد . وقد تكون هذه الحقيقة وحدها لتفسير تأخر الحكيم فى علاج أسطورة إيريس فى مسرحية حتى عام ١٩٥٥ ، ولكن ثمة حقيقة أخرى قد يكون لها أثرها فى هذا التأخير ، فأسطورة **إيريس وأوزوريس** — شأن عالمية الأساطير المصرية القديمة — يكتنفها كثير من الغموض والاضطراب ، وتتعدد فيها الروايات والتفسيرات ، بل تتعارض ، وما زال علماء الآثار حائرين ومختلفين فى حل رموزها والربط بين أجزائها المعرفة . يقول د **لويس عوض**

« ... الروايات فى قصة **أوزيريس** كثيرة ومصادرها متعددة ، فمنها ما هو قديم قدم الأهرام ، أى يرجع إلى خمسة آلاف سنة مضت . وهذا ما جاء بكتاب الموتى . وهو ما يعرف أحيانا بنصوص الهرم . ومنها ما هو حديث جدا ، يرجع تاريخه إلى ألفى سنة . وهذا ما جاء فى كتاب المؤرخ اليونانى بلوتارك واسمه « **إيزيس وأوزوريس** » ، وهو من آثار القرن الأول بعد الميلاد

« أما ما جاء فى (**كتاب الموتى**) من صلوات وبعض حائرية فهو غامض **ولا سبيل إلى ربطه فى قصة واحدة واضحة** فلا مناص إذن من الاعتماد على رواية بلوتارك اليونانى لأسطورة إيريس وأوزيريس . ولكن مع الاحتياط الشديد ..

ولهذا الاحتياط أسباب كثيرة ، منها أن بلوتارك يونانى يروى أشياء مصرية ، فلعله قد فهمها ولعله لم يفهمها ، ولعله نقلها بأمانة ولعله حورها بما يفهمه أهل لغته وجنسه . كذلك منها أن بلوتارك قد روى أسطورة أوزيريس فى زمن متأخر ، ولعل الأسطورة ذاتها قد تغيرت وتحدثت فى آلاف السنين السالفة لعصره . فهو لم يرو الأسطورة الأصلية وإنما روى صيغة منها يعرفها المتأخرون . ولكن شواهد الحال تدل على أن بلوتارك قد روى جوهر الأسطورة مهما كانت تفاصيلها قد تحورت من زمان إلى زمان ، ومن مكان إلى مكان . »[١٤]

فلعل هذا الغموض والاضطراب كانا من العوامل التى أخرت معالجة «الحكيم» لها كل هذه السنوات ، وهو الحريص على دراسة موضوعه وقراءة كل ما كتب عنه وإطالة التأمل فيه والاحتشاد له قبل أن يقول كلمته فيه ، فما بالك إذا كان هذا الموضوع هو «إيزيس» الحبيبة إلى نفسه منذ الصبا .. بل الحبيبة إلى نفس كل مصرى .. بل كل مثقف ..

• • •

نشرت المسرحية فى كتاب سنة ١٩٥٥ ، وعرضت على خشبة المسرح القومى فى يناير ١٩٥٧[١٥] ، فأثارت عند نشرها وعند عرضها مناقشات عدة ، لعل أحدها ذلك الحوار الذى دار بين د. لويس عوض ود. محمد مندور حول مدى الحرية المسموح بها للكاتب فى التصرف فى جوهر الأسطورة وتفصيلاتها .

فذهب الأول إلى أننا يجب «أن نتحوط بعض الشىء من التوسع فى الاجتهاد فى سبيل الفن ، حتى يثبت لنا بالدليل القطعى القاطع أن المجتهد أهل لذلك ، فلا نعطى هذا الحق إلا للقادر على احترامه وعلى الإفادة من ممارسته معا ، حتى لا تمارسه كل من لا يعرف الحدود فترتكب الجرائم باسم الفن

«ولما كان توفيق الحكيم ممن يسعون قوانين المسرح المصرى بما يصنعونه من نماذج فنية ، فقد كنا نأمل فيه أن يضرب المثل لمجتذبه ولمن يثقفون الفن على يديه ؛ فلم كل هذا التوسع فى الاجتهاد ولو فى التجربة الأولى على أقل تقدير»

أما اجتهاد الفنان فى سبيل الرأى فلا ضرر فى العمل الفنى ؛ لأن العمل الفنى ليس منبرا للتبشير برأى معين ، ولا منصة لدار منها مناظرة بين أشخاص المسرحية ، وإنما هو تصوير بالفكر وبالعمل وبالقول عما فى الحياة المركبة من تناقض وصفاء ، أو من صراع وسلام . وتحوير القصص القديم أو مادة الأساطير لإثبات رأى من الآراء حماية على ذات الفن أكبر من تحويرها فى سبيل الحق الفنى الجديد » .[١٦]

وعلى العكس من ذلك رأى الدكتور مندور أن «توفيق الحكيم فى مسرحية إيزيس قد أراد ـ وله مطلق الحرية فيما أراد ، بل له الشكر على ما أراد ـ أن ينزل بالأسطورة القديمة من غياهب السماء إلى وضح الأرض ، وهو لا يريد أن يرى فى إيزيس إلهة خرافية تحمل من سر برمز لروح أوزوريس على نحو ما ذهب الحمامة للروح القدس فى المسيحية ، بل يريد أن يجعل منها المرأة المصرية كما كانت فى عهد الفراعنة ، وكما لا تزال حتى اليوم .. »[١٧]

وأكد د . مندور أن توفيق الحكيم «لو حاول الاحتفاظ بالأحداث الأسطورية كما هى وبرموزها لجاءت مسرحيته على أكبر تقدير مجرد تعليقات مكررة على الأسطورة ، ولما أتى الحكيم بجديد يذكر فى مسرحيته التى تعتبرها من خير ما كتب من مسرحيات» ، فضلا عن أن الاتجاه الواقعى الذى اختاره قد جعل مسرحيته قابلة للتمثيل على خشبة المسرح ، بل ضمن لها إقبالا جماهيريا مضمونا .. »[١٨]

وأيد عبد الرحمن صدقى هذا الرأى الأخير ودافع عن حرية الكاتب فى التصرف فى الأسطورة كما يشاء ، ومما قاله :

«إذا كان من النقاد من يجيزون للمؤلف المسرحى أن يتصرف فى أحداث التاريخ بالتقديم والتأخير ، واصطناع بعض التبديل والتغيير ، فما أرى بعد ذلك للنقد سبيلا إلى الإستاذ الحكيم إذا هو تصرف فى أسطورة من أساطير الأولين ليجعل منها مسرحية لا تمت بصلة إلى تمثيليات «الأسرار» الدينية الحافلة بالخوارق عبر الطبيعية ، التى شاعت فى الأزمنة القديمة والعصور الوسطى . وحسب مؤلفنا المسرحى أنه احتفظ لأشخاص الأسطورة بصفاتهم الواردة فى النصوص والمأثورات .

ومن ذلك ما أظهرته إيزيس ـ وهى أحب الآلهة القديمة ـ من اعتماد على ما فى طبيعتها النسوية من المكر والدهاء والخديعة ، لبلوغ غرضها فى نصره ولدها » .[١٩]

ولعل الرأيين الأخيرين أن يكونا أقرب إلى الصواب حينما ينبحان للكاتب حرية التصرف فى وقائع الأسطورة ، بحيث يستطيع أن يضفى عليها مضمونا جديدا يعالج القضايا والمشكلات التى تشغل عصر العصر . فهذه الحرية أجدى بلا ريب على الحياة والفن من الالتزام الحرفى بأدق تفصيلات الأسطورة ورموزها القديمة الذى طالب به الدكتور لويس عوض ، لأن هذا الالتزام لن يسعر فى أحسن الأحوال إلا عن صياغة جديدة للأسطورة القديمة ـ فإذا كانت الأسطورة متعددة الروايات ، حافلة بالتفصيلات والرموز التى اختلف الدارسون فى تفسيرها وتأويل مدلولاتها ، كأسطورة إيزيس وأوزوريس ، فإن الكاتب المعاصر بحار ، ولا يدرى بأى هذه التفسيرات والتأويلات يلتزم ، وأيها يترك لكى لا يتعرض للوم اللائمين .

• • •

ولقد استخدم توفيق الحكيم هذه الحرية فى علاج أسطورة إيزيس وأوزوريس ، فتصرف فى مضمونها العام ، وحذف كثيرا من تفصيلاتها ، وأضاف إليها تفصيلات أخرى من ابتكاره ولكنه لم يعمل ذلك إلا بعد دراسة دقيقة شاملة لمختلف روايات الأسطورة وتفسيراتها فى كثير من المصادر ،[٢٠] واختار من كل مصدر ما يلائم مضمونه الجديد الذى احتفظ بجوهر الأسطورة ، بعد أن أصفى عليه مفهوما سياسيا معاصرا . وإذا كان قد احتفظ ببعض تفصيلات الأسطورة الأصلية ، فقد جردها فى الوقت نفسه من مدلولاتها الخرافية الخارقة للطبيعة ، كما

استعان بعضها الآخر فى إدخال ما اوتاه من تعديلات على سير الأحداث وبناء الشخصيات .

وقد فرد هذه الحقيقة بشكل موجز فى مستهل بابه الملحق بالمسرحية ، حيث يقول :

« ليس المقصود هنا تصوير الحياة الفرعونية ، أو بسط العقائد المصرية القديمة . بل المقصود هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازا حديدا إنسانيا ، وتخريج معناها على النحو المفهوم فى كل عصر ، وفى العصور الحديثة على الأخص . » (٢١)

وهذا الذى يشير إليه «الحكيم» هو الأساس الذى أقام عليه تصوره الحديث لأحداث الأسطوره ، واستند إليه فى إجراء التعديلات التى أدخلها عليها .

ويرى د . **حسين فوزى** هذا الأساس وصوحا بقوله

« ... مؤلف «إيزيس» لم يترك لدينا شكا ، لا فى نص روايته ، ولا فى خاتمته ، فى أنه اقتطع من أشخاص الأسطورة الدينية الإلهية الشطر الإنسانى المحض ، فحمل من «**إيزيس**» ملاحة ، ومن روحها مزارعا ممتازا ، ومن أعداء أوزيريس صورا للشر والحسد والطمع والوصولية ، ومن الشعب شعبا لا أكثر ولا أقل ، سريع التأثر بظاهر الأشياء ، سهل الانقياد لمن يداهن غرائزه ورغباته . ولكنه ناصر للحق عندما يسلح صحح الحقيقة أمام عينيه .. » (٢٢)

وحتى هذا التعديل الكبير الذى جرد الأسطورة من كل عناصرها الخارقة للطبيعة ، أو بتعبير أدق ، من كل عناصرها الأسطورية ، سنستطيع أن نجد له سندا فنيا فى رواية «**بلوتارخوس**» للأسطورة وبعض تعليقاته عليها ، مثل قوله عن المصريين القدماء . « لم تحو شعائرهم أى شىء عبر معقول أو خيالى ، أو خرافى ، كما يعتقد بعض الناس ، ولكن لبعضها أسسا خلقية وعملية ، بينما لا يعتقر بعضها الآخر إلى معنى تاريخى أو طبيعى .. » . (٢٣) وكذلك قوله

« لذلك إذا سمعت يا «كليا» ما يحكيه المصريون عن حولاتهم ، وتمزيق أجسادهم ، وعن كثير من مثل هذه الآلام ، وجب عليك أن تتذكرى ما ذكرناه من قبل ، وأن تعتقدى بأن لا شىء مما يحكى قد حدث ووقع فعلا على النحو الذى روى به . » (٢٤)

ويتكرر هذا المعنى فى أكثر من موضع من الكتاب ، حتى يقول فرد نهايته : « . على المرء ألا يدرس الأساطير على أنها قصص حقيقية ، بل يجب عليه أن يأخذ من كل أسطورة القدر المناسب الذى يتفق والواقع .. » (٢٥)

وهذا الذى ذهب إليه **بلوتارخوس** تؤيده آراء كثير من المؤرخين الذين اتفقوا على أن «أوزيريس كان يعد فى بادىء الأمر ملكا عاش حقيقة على الأرض ثم قتل ، ومن ثم كان يرمز به للقوى التى تموت فى زمنه ثم تحيا ثانية . كالنبات والنيل مثلا .. » . (٢٦)

على أن هذا كله لا يعنى أن «الحكيم» قد بعد كثيرا عن أصل الأسطورة أو تجاهل أى جزء من أحداثها المهمة . فالعمل العكس هو الصحيح ، فمن المتخصصين من يرى أن «الحكيم» اقتبس أهم حوادث المسرحية من رواية **بلوتارخوس** نفسه «اقتباسا يكاد يكون صادقا» (٢٧) ، ثم يعترض على ما جاء فى بابه الملحق بالمسرحية من أنه لم يقصد إلى «تصوير الحياة الفرعونية أو بسط العقائد المصرية القديمة» ، ويقول

«إننا نخالف **الحكيم** فى الشطر الأول من عبارته . لأنه صور بعد فى أشخاص المسرحية الباروين بعض مواجيد الحياة . والأخلاق . والعادات المصرية القديمة ، كالصراع بين أوزيريس وتوفون على عرش مصر ، والصراع بين حورس المنتقم لأبيه **وتوفون** ، وحزن **إيزيس** الشديد عليه . وبحثها عنه فى كل مكان ، وسحر **إيزيس** . وقصة الولادة التى أولها توفون لأخيه **أوزيريس** . وفكه من إغلاق الصندوق عليه وإلقائه فى البحر (غير أن **الحكيم** انكر هنا قصة انتقال جثة إحدى السمك صندوق أوزيريس من البحر وتبعيهم أوزيريس إلى ملك بوبلوس ـ حبيل السوبرة ـ وربما لجأ إلى ذلك لضرورة درامية) . وسعى **إيزيس** إلى **بوبلوس** ، وعودتها من هناك به . ومؤامرة توفون على **أوزيريس** ، وقتله إياه مرة أخرى ، وإلقاء أشلائه فى كل حدب وصوب . وكفاح **إيزيس** فى تربية **حورس** حتى أكبر وينتقم من عمه **توفون** ، وإتهام **توفون** لحورس بأنه ابن غير شرعى **لأوزيريس** . الخ (ثم إن «**الحكيم**» انكر أيضا حضور ملك بوبلوس إلى مصر ليقص على الشعب الذى يحاكم حورس ، وتوفون ، قصة صندوق أوزيريس ، فيعلم الشعب الحقيقة ، ويثور على توفون ، فيهرب طلبا للنجاة ، ويستولى حورس على عرش مصر) ... » (٢٨)

وهذا يؤكد أن «**الحكيم**» أفاد كثيرا من رواية بلوتارخوس للأسطورة ، فهى أكمل رواية وصلتنا لها ، برغم ما يقرره **بلوتارخوس** نفسه من أنه رواها «موجزة أشد ما يكون الإيجاز ، بعد أن حذفت منها كل ما لا يفيد وما لا لزوم له» . (٢٩)

ومع ذلك فلم تكن رواية **بلوتارخوس** هى المصدر الوحيد الذى اعتمد عليه «الحكيم» فى المسرحيه مواقف وأحداث لم ترد فى رواية **بلوتارخوس** ، ووردت فى مصادر أخرى ، لعلنا نتبين بعضها من خلال تحليلنا لنص المسرحية

* * *

إن **اوزيريس** ليس بطل المسرحية ، ولا الأسطورة ، وإن كان المحرك الرئيسى لأحداثها . والصراع المحتدم فيها بين **طيبون** من جهة ، و**إيزيس** وابنها **حوريس** من جهة أخرى .. وهو فى المسرحية عالم ومخترع . « لولاه ما استطاع الفلاح أن يزرع ، ولا حضارتنا أن تكون .. إنه مخترع المحراث والشادوف ، ومشيد الجسور والقناطر . » (المسرحية ، ص ١٧) .

وفى مستهل المسرحية نعلم أنه مشغول باختراع «سانيه جديدة تخرج من الماء أضعاف ما تخرج السواقى القائمة . » ، ثم ما يلبث **أوزيريس** أن يتحول ـ مع تتابع الأحداث والمواقف ـ إلى ومز للعلم والمعرفة فحين يوقع به أخوه طيبون ويضعه فى صندوق يراق بلقى به فى النيل ، نجد علاما صغيرا يخاطر بحياته ويلقى نفسه وسط التيار الجارف فى الليل

المعلم ليعرف ما تخوبه الصندوق ، ويموت شهيد حرصه على هذه المعرفة (المسرحية ص ٣٧) .

وتصفه **إيزيس** بقولها إنه «جوهر بضيء للناس ويكتشف لهم مايجهلونه» . (ص ٥٧) وحين يباع **أوزيريس** للملك بنوس باعتباره عبدا رقيقا ، فإن هذا الوضع لا يمنعه من ممارسة نشاطه العلمي على أوسع نطاق ، فسمع أنه «صنع أشياء عجيبة ما كان يعرفها أهل بلادنا ..» (ص ٧٠) ، و «صنع آلات أحدثت عجبا . لم يعد الناس هنا ينتظرون المطر ليسقوا أرضهم لقد اكتشف لنا الينابيع وركب عليها آلات تسمى الشوادف والمواقي .. وعلم الناس الحرث بما يسميه المحراث إنه في كل يوم يصنع جديدا وعجبا ينفعنا ويسرنا .. » . (ص ٧١)

وتصف **إيزيس** «هو كذلك حينما حل بمصر إنه حل بعث الحياة .. يعمر الحياة .. » (ص ٧١)

وبذكر دلك حين يعود **أوزيريس** إلى مصر ويعيش وسط الفلاحين بعيدا عن الملك ، فيشق قناة يحول إليها ماء النيل ، فتتحول المنطقة الخرداء التي نزل بها أرضا خصبة ، ويسميه الفلاحون لذلك «الرجل الأخضر» (ص ٩٨)

وهذا التفسير لشخصية **أوزيريس** يتفق تماما مع ما جاء في روايات الأسطورة المختلفة ، فهو «مثال الزوج الشهم والأب الكريم والحاكم العادل ، وفوق هذا وذاك معلم البشرية الأول ومؤسس الحضارة الإنسانية . ورسول المحبة والسلام على الأرض ، مما يتضح له الأناشيد المصرية ، والنصوص اليونانية القديمة .»[٣٠]

وتقول بلوتارخوس

«وما إن استوى **أوزيريس** على العرش حتى انتشل المصريين من حياة الحرمان والتوحش . فعلمهم كيف يزرعون الحب ، وسن لهم القوانين ، وعلمهم تبجيل الآلهة وبعد ذلك طوف بالأرض كلها ليمدن أهلها دون ما حاجة إلى استعمال السلاح ، وإنما كان يستميل معظم الشعوب إليه بالإقناع والتهذيب .. »[٣١]

ويقول «فريزر» في كتابه الشهير، الغصن الذهبي :

«حين حكم أوزيريس الأرض حض المصريين من الهمجية ، ومنحهم القوانين ، وعلمهم عبادة الآلهة وكان المصريون قبله من أكلة لحوم البشر . وإذا كانت **إيزيس** ـ شقيقة أوزيريس وزوجته ـ هي التي اكتشفت القمح والشعير الهجين ، فإن **أوزيريس** هو الذي علم شعبه وراعه هاتين العلفين ، ومن ثم أقلعوا عن أكل لحوم البشر وبدأوا يعتمدون على الحبوب . وفضلا عن ذلك فقد قيل إن أوزيريس هو أول من جمع الثمار من الأشجار ، وهو شجرات الكرم بأعمدة ، وعصر العنب . ولما كان حريصا على نشر هذه المكتشفات النافعة بين الجنس البشري كله ، فقد سلم كل شئون حكم مصر لزوجته إيزيس ورحل إلى أرجاء العالم ، ينشر بركات الحضارة والزراعة حيثما حل .»[٣٢]

فتوفيق الحكيم لم يجاور القصد إذن حين جعل **أوزيريس** ومرا للعلم في المسرحية ، بل استمد ذلك من روح الأسطورة وتصميمها الثابتة في رواياتها .

وقد بالغ «**الحكيم**» بعض الشيء في تصوير انشغال أوزيريس باكتشافاته وتخريعاته عن شئون الحكم ، تاركا لأخيه طيفون حرية التصرف فيها ، ومن ثم سهل على هذا الأخير خداعه والاستيلاء على ملكه عبر أن هذه المبالغة لها في رواية بلوتارخوس ما يؤيدها ويبررها ، فهو يقول

«.. يروى أن نوفون لم يحسن في أثناء غياب **أوزيريس** على إحداث الشعب ، إذ كانت **إيزيس** يقظة في اليقظة ، استطاعت أن تسيطر على زمام الأمور كلها ولكن لما عاد **أوزيريس** إلى وطنه دبر له نوفون مؤامرة غادرة . فجمع شرذمة من اثنين وسبعين وحلا ليكونوا شركاء له في الجريمة . »[٣٣]

والعبرة بعيد أن **أوزيريس** كان أقل يقظة من **إيزيس** ، فلم يستطع طيفون تنفيذ مؤامراته في أثناء توليها الأمر نيابة عن زوجها ، فلما عاد **أوزيريس** استطاع طيفون أن يستغل انشغاله وغفلة يقظته لتنفيذ مؤامراته .

وتمضي الأسطورة لتقول إن **طيفون** قاس «حسد أوزيريس جلسة ، وصنع له صندوقا فخما جميل الربة ، وأمر باحضاره إلى الوليمة . ولما سر الصبيان جميعهم لمنظر هذا الصندوق وأعجبوا به وعد نوفون مازحا بأنه سيجعل منه هدية لمن يجد الصندوق مناسبا لجسمه ، يملأه تماما وهو ممدد فيه . فجربه الصبيان جميعا الواحد تلو الآخر ، ولما لم يطابق أحدا منهم نزل **أوزيريس** به ، واستلقى فيه ، فهرع المتآمرون ، ووضعوا الغطاء عليه . وأغلقوه من الخارج بمسامير ، وصبوا عليه فصديرا مصهورا . وبعد ذلك حملوا الصندوق إلى النهر ودفعوا به في الفرع «التانى» إلى البحر... »[٣٤]

وفي المسرحية يروى **أوزيريس** لإيزيس تفاصيل المؤامرة كما وردت في الأسطورة مع اختلاف واحد ، هو أنه لم يدخل في الصندوق كما ذكرت الأسطورة ، بل بقي حيا غافلا عن الوعي إلى أن انتشله بعض الحجارة

«.. بعد ذلك لم أعلم من أمري إلا أني ألفيت بالصندوق بين لجج تتقاذفني ومضى على ذلك وقت لا أستطيع تقديره . قد يكون يوما وليلة .. أو يومين وليلتين .. لست أدري على التحقيق فقد رحت في سبات . ولم أفق إلا على صدمة .. ثم إذا بي أحس بالصندوق يرفع من الماء ، ويفتح غطاؤه ، وأرى نور النهار ، وأجدني على سعتي وأحد حولي وجوها غريبة ، وعيونا تحملق في وجهي . » (ص ٧٩ ، ٨٠)

وتقول الأسطورة كما رواها **بلوتارخوس** :

« . ولما بلغ الخبر **إيزيس** نزعت على الفور إحدى ضفائرها ، وارتدت ثياب الحداد . وأخذت الآلهة تجول في كل مكان . وقد استبد بها الألم ، بما اعتزمت من أحد حتى حاطته ، وأخيرا صادفت جماعة من الأطفال ، فسألتهم عن الصندوق ، فصادف أنهم رأوه . فأخبروها عن الطريق الذي ذهب فيه بعض نوفون بالصندوق إلى البحر.. »[٣٥]

وقد ترجم «**الحكيم**» هذه الفقرة بأمانة إلى شخصيات مسرحية تتحرك وتتحاور ، وأضافها بعض تفصيلات ساعدت على تطور الحدث الدرامي ، فرأينا حزن **إيزيس** ولهفها لعبات روحها وهي تشكو للموت وسقوط (ص ١٨ ـ ٢٦) ، ثم وافتنا الصبية وهما يشهدان طيفون

وأغوائه بلقون الصندوق الذى يضم جسد أوزيريس فى النيل (ص ٢٩ ـ ٢٧) ، ويجسد المنظر الثالث من الفصل الأول (ص ٤٣ ـ ٥١) تحوال إيريس وبحثها عن أى أثر يدل على ووجها المختفى ، حتى تلتقى بأحد الصبيين فيدلها على المكان الذى ألقى فيه الصندوق فى النهر .

وتقول الأسطورة إن إيزيس علمت بعد ذلك « .. أن الصندوق قد ألقت به الأمواج على الشاطىء بجوار بوبلوس ، ثم دفعت به فى وهن عند شجرة أثل . ونمت هذه فى رمى وجير عوا وائعا وعطيا للغاية ، وأحاطت بالصندوق ، ونمت حوله ، وبذلك حجبته فى جذعها . وأعجب الملك بضخامة الشجرة ، وقطع الجذع الذى يكتنف الصندوق بعيدا عن الأنظار ، وجعل منه عمودا يدعم سقف داره .[٣٦]

ولم يكن باستطاعة الكاتب أن يحتفظ بهذا الجزء الخرافى من الأسطورة ، وهو الذى احتفظ لمسرحيته نهجا واقعيا بعيدا عن كل ما لا يشله العقل . ومن أجل ذلك أبقى على أوزيريس حيا كما علمنا . وتزنيا على ذلك فحينما أخرج الملاحون أوزيريس من الصندوق وجد نفسه مضطرا إلى إخبارهم أنه عبد وجل ثرى ، وأنه من الأفضل لهم أن يتبعوه مع صندوقه الثمين إلى ملك بوبلوس التى كانوا فى طريقهم إليها ، فاقتنعوا بحديثه وأتبعوه . (ص ٨٠ ، ٨١) .

أما واقعة حول أوزيريس بصندوقه إلى جذع شجرة جعله ملك بوبلوس عمودا يدعم سقف قصره كما جاء فى الأسطورة ، فقد حولها « الحكيم » إلى استعارة لغوية جاءت على لسان ملك بوبلوس فى رده على إيزيس حينما طلبت منه السماح لزوجها بالعودة معها إلى بلادها ، فيقول لها :

« أتعرفين مادا تطلبين إلىّ أيتها السيدة ؟ .. أتريدين منى أن أنتزع العمود الضخم الذى يقيم سقفه ويدعم أركانه .. » (ص ٨٨) مشيرا بذلك إلى الخدمات الجليلة التى أداها أوزيريس للمملكة

وفى الأسطورة تعود إيزيس بأوزيريس داخل جذع الشجرة . وتضعه فى مكان قصى ، ولكن نوفون يعثر عليه .. . إذ كان يصيد ليلا فى ضوء القمر ، ويتعرف على الجثة ، ومزقها أربع عشرة قطعة بعثرها فى كل حدب وصوب ، إلا أن إيزيس علمت ذلك ، فأخذت تبحث عن الأشلاء . وهى تجرى زورقا من البردى فى المستنقعات ولقد عثرت إيزيس على كل أعضاء أوزيريس إلا عضو التذكير فلم تجده . ولكن إيزيس صنعت نسخة منه مكانه . ثم عاد أوزيريس من العالم الآخر إلى هورس ، وأعده للقتال ودربه : ثم سأله عن أجمل الأشياء فاضلة ، فلما أجاب هورس أن ينتقم المرء لأبيه وأمه إذا أساء إليهما أحد ثم نشب القتال أيامًا عدة كان النصر فيها حليف هورس . وقد تسلمت إيزيس نوفون المتعمد بالأغلال ، ولكنها لم تقتله بل فكت إساره ، وأطلقت سراحه .. ولما اتهم نوفون هورس علانية بأنه ولد مسوخ . قصى الآلهة ، والفصل فى دلتا لهرمبيس ، بأن هورس ولد شرعى ، ثم هزم نوفون فى وقعتين أخريين ... » .[٣٧]

وما أجمله بلوتارخوس فى السطور السابقة فصله « الحكيم » فى أكثر من ثلث المسرحية ، إذ يلتقى فى المنظر الثانى من الفصل الثانى بإيزيس وأوزيريس بعد مرور ثلاثة أعوام على عودتهما إلى مصر ، وقد استقرا فى بيت صغير فى قرية « خميس » النائية بعيدا عن الأعين ، حيث أنجبا طفلهما حوريس .

وهذه الواقعة الأخيرة نعثر على نص عليها فى إحدى المسرحيات المصرية القديمة ، حيث تقول إيزيس

« أنا إيزيس التى حملت من روحها وولدت الإله حور . لقد ولدت حورو ابن أوزيريس وسط مستنقع خمس . »[٣٨]

إن أوزيريس الآن واحد فى الحكيم ، لا يفكر فى محاولة استعادته ، ولكنه لم يستطع منع نفسه من بذل العون لأهل القرية ، فشق لهم قناة حول التل إليها ، فتحولت صحراؤهم أرضا خصبة ، وأخذ يعلم معهم ويعلمهم الزراعة حتى أسموه « الرجل الأخضر » (ص ٩٨ ـ ٩٩) .

وما صنعه أوزيريس فى قرية « خميس » . وصنعه قبل ذلك فى مصر ومملكة بوبلوس ، يتمشى فى صدق مع روايات الأسطورة المختلفة ، التى تعد أوزيريس إله الخصب والنماء ، الذى حدد الحياة والزرع كل عام ، فى حين تعد طيفون إله الشر والجدب المتمثل فى الصحراء ، التى تغير على الوادى الأخضر فتمحك بالخضرة والخير .[٣٩]

غير أن إيزيس تتوجس خيفة من إصلاحات زوجها ومعاونته للملاحين فى « خميس » :

« لقد حذرت روحى عامة هذه السمعة بين الناس . قلت له إن الناس سوف يساقلون حركك وعملك فى الصحراء ، فإذا سمك أنف طيفون ، وتجرى ، فهنا الخطر فأحابى ما من خطر يفعده عن خدمة الناس .. » . (ص ١٠٥) .

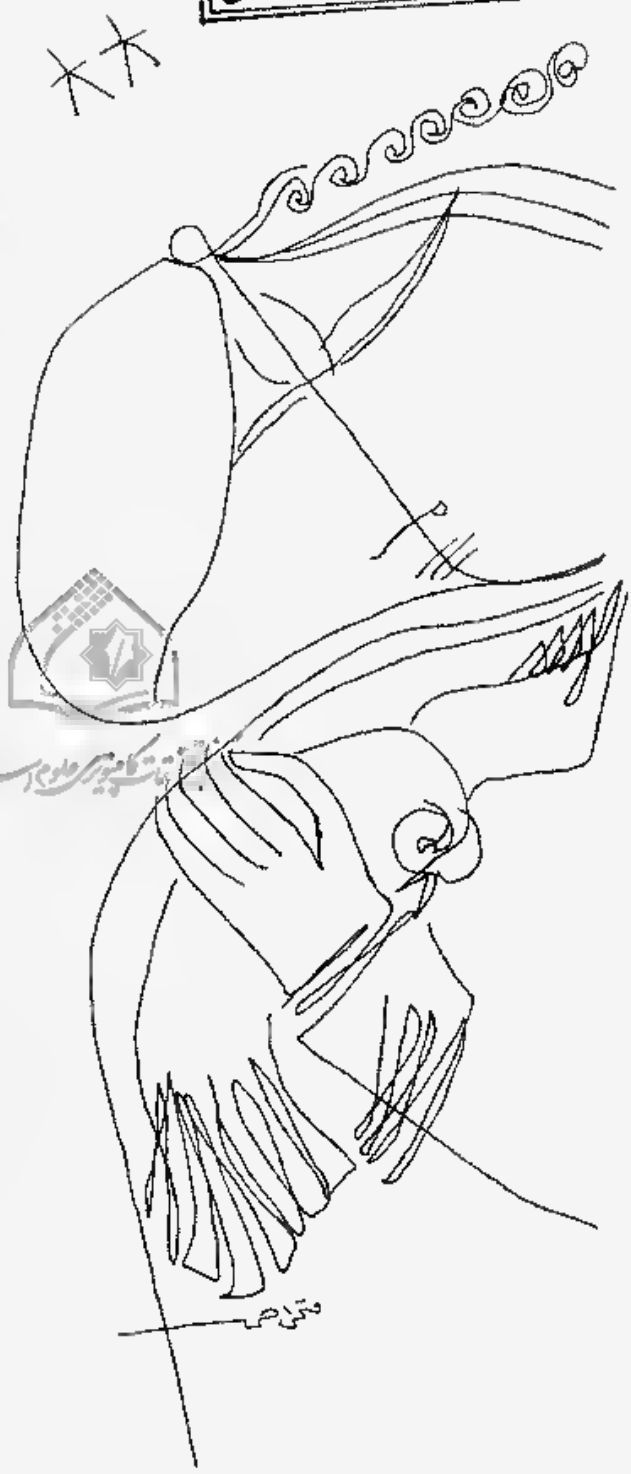
ويزيد من قلق إيزيس على زوجها ما جرها به من أنه لمح منذ يومين « شخصا غريبا حول فى تلك المنطقة . يسأل الناس سرا عن حقيقة ما يعرفون عنى بسمونه الرجل الأخضر .. » . (ص ١٠٤) .

وسرعان ما تتحقق مخاوف إيزيس على نفس النحو الذى حدثنا به الأسطورة ، إذ أثناء حماعه من حند طيفون وأخذوا أوزيريس بالقوة ودفنوه ثم « قطعوه إربا إربا .. ووضعوا كل عضو من أعضائه فى كيس وحملوا الأكياس إلى مواطنهم ثم مضوا نحو الحدود . » (ص ١١٥) .

هكذا صور « الحكيم » شخصية أوزيريس . ملتزما إلى حد بعيد بوقائع الأسطورة الأساسية وبعض تفصيلاتها الصغيرة ، بعد تجريدها من كل عناصرها الخرافية . وكذلك فعل مع طيفون شقيق أوزيريس وخصمه

إن طيفون فى الأسطورة هو رمز الشر والجدب ، وهكذا جسده « الحكيم » فى المسرحية فمنذ بدايتها نعلم أنه أصبح « المتصرف الحقيقى فى البلد اليوم .. وهو وحده الذى يدبر من قصره كل شئون المملكة . » (ص ١٦) ، وأنه « داهيه ماكر يعمل ليصطنع الأنصار ويستميل أشياع البلد ويتركهم يهيمون الشعب » . (ص ١٧)

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی



ثم يراه بعد ذلك يتآمر على أخيه ، بعاونه «شبح البلد» (ص ٢٩) ، يدبر مؤامراته الدموية البشعة بهدوء وحطوة حطوة ، حتى يلقى بأخيه فى النيل ويستولى على مقاليد الحكم . فإذا ترامى إليه خبر عودة أوزيريس حيا ، لم يتردد فى القضاء به مرة أخرى ، وتمزيق جسده إربا هذه المرة ، ليضمن التخلص منه نهائيا .

وتمضى أوزيريس يبدأ ـ فى المسرحية والأسطورة على السواء ـ صراع أشد ضراوة بين ست وإيزيس حول العرش ..

وإذا كانت الأسطورة قد تمثلت فى أوزيريس «إله الخصب الذى يحدد الحياة فى الزرع والضرع كل عام . وخلاً بالخضرة الحقول وفى غرته «ست» (وهو نفسه ست) جدب الصحراء الذى يعبر على الوادى فيمتلك به . فإن المصريين القدماء كانوا «يتمثلون فى إيزيس الجميلة مصر الخضراء التى تخصب كل عام بأنفاس أوزيريس وحده ـ» . (٤)

ويقول د. **حسن صبحى بكرى** فى تقديمه لرسالة بلوتارخوس

«كانت إيزيس فى أوزيريس مثال الزوجة المخلصة الوفية . والأم الرءوم . والمرأة الورعة التقية . كما كانت رمزا للحب الخالص عند العشاق والعباد . » (٥)

و «إيزيس» المسرحية تمثل كل هذه الصفات خير تمثيل . وهذا أمر طبيعى ومتوقع من كاتب احتلت «إيزيس» من نفسه تلك المكانة الممتازة الأخيرة . التى سبق أن أوضحناها من خلال تتبعنا لكتاباته المختلفة منذ عام ١٩٢٧ ، فهو فى بدايته الملحن بالمسرحية يجد إيزيس صورة للوفاء الزوجى . ولذلك فهو يقارنها «بينيلوب» الإغريقية من هذه الزاوية ، فالأخيرة «اكتفت بالجلوس فى دارها تنتظر عودة زوجها ونسج ثوبها المشهور» ، وأما المصرية **إيزيس** فلم تكتف بالجلوس والانتظار ، بل قامت تبحث وتناضل . الوفاء عند «بنيلوب» هو وفاء سلبى . أما الوفاء عند «إيزيس» فهو وفاء إيجابى . » (المسرحية ص ١٦٦) .

إن **إيزيس** فى المسرحية ليست إلهة . ولا حتى لها هالات العظمة والجلال ، بل هى روحة محبة ، ما إن يفلتها عباب زوجها حتى تخرج للبحث عنه وقد ارتدت ثوبا سبطا وألصقت وجهها تحت قناع أسود . (ص ١٨) إنها فلاحة مصرية لا تكاد تختلف عن بقية الفلاحات . فإذا ضلت لتفقد زوجها لم تتورع عن الاستعانة بأى وسيلة يمكن أن تهديها إلى مكانه ، بما فى ذلك السحر والشعوذة فإذا استنكر توت ذلك منها قائلا

«تفعلين مثل أولئك الفلاحات السادجات ممن يصدقن أنى أصنع المعجزات» أجابته : «وأى فارق بينى وبينهن ؟ . ألست منهن ؟ ... إنى امرأة مثل الأخريات عندما تفقد شيئا عزيزا فإنها تلتمس المعجزة حيث تكون» . (ص ٢٢) .

وحين يبلغها نبأ مصرع زوجها ـ فى الفصل الثانى من المسرحية ـ تتهاوى وتنهار ، وعندما تعين «... تندفع فى شعب حمور وهى تصرخ صرخة مكتومة فى صوت أخرس كالخنجر» «روحى . روحى . » . (ص ١١٥)

وهذه الصورة **لإيزيس** ليست غريبة على أصل الأسطورة ، فقد وصف **بلوتارخوس** وقع خبر اختفاء أوزيريس على **إيزيس** بقوله . «ولما

بلغ الخبر إيريس برعت على الفور إحدى عدائرها ، وارتدت ثياب الحداد . وأحدث الآلهة تحول فى كل مكان ، وقد اسندت بها الألم . وما افترت من أحد حتى حاطته » .(٤٢)

وفى الفصل الثالث من الفصل الأول نرى نسوة إحدى القرى يسئن استقبال إيريس الباحثة عن زوجها ، ويطردنها من قريتهن وهذا الموقف نفسه نعثر عليه فى إحدى حلقات المسرح المصرى القديم حيث تقول إيريس : « ولكن حين افترت من دوم النساء المتزوجات حتى سيدة من بعيد وأطلقت أنوابها فى وجهى . »(٤٣) ومع ذلك فإن المسرحية الحديثة تقدم تبريرا مقنعا لهذا التصرف حين حملت أعوان طيفون بشرورهم الشائعات عن إيريس وسحرها الأسود .

وفى نص مسرحى قديم عثر عليه بين النصوص المنقوشة على لوحة « مترنيخ » نرى جرع الأم وهى تعلمها حين لدغ عقرب ابنها حوريس . فهى تصرخ مستغيثة بالآلهة . شأن أى أم عادية . حتى ليقول الأب دربونوى فى تعليقه على هذا النص :

« . لكن إيريس لم تندحر وسعا ـ على الرغم من ألوهيتها ـ فى أن تكون دوما امرأة مهيضة حزينة . قد تنقطع بها الأسباب وتملأها الفزع . تستحدى من أجل ابنها . وتبدو لأعمامها شائبة . وتحرمها حدتها فى كشف الضر عن ابنها . وتعانب لحرق لتأخره ، وتبلغ حين يقهر بحكرها أن ابنها سيموت . وتستسلم للبأس وترسل اللعنات . وتعود حائمة حين ترى تحوفى على وشك أن يرحل بعد أن يدحو سليما وتضرع إليه أن يوصى أهل المستنقعات من الفلاحين ألا يغفلوا عن حراسة ابنها وإنا لنحد هذه الأوراما طابعا معينا فى تصويرها الآلهة على وفق الخصائص البشرية » .(٤٤)

وقد أورد « الحكيم » هذا المشهد فى مسرحيته ولكنه احتزله مكتفيا بالإشارة إلى لدغ العقرب حوريس . وكيف أسرعت إيريس بعلاجه بالطريقة الجديدة التى تعلمتها من ووحها (ص ١٠١)

غير أن هذه البساطة والتلقائية فى الانفعال لا تمثل إلا جانبا واحدا من جوانب شخصية إيريس فى المسرحيه أما أهم جانب فهو المتمثل فى كفاحها المستميت للعثور على زوجها وإعادته إلى بلاده . ثم الحفاظ على ابنها منه . وتربيه بمنأى عن أعين طيفون وأعوانه ، وإعداده ليتقم منه حين يبلغ أشده ويستولى على عرش أبيه المغتصب . وقد تحملت « إيريس » فى سبيل ذلك الكثير من الآلام والمشاق . ولم تدع وسيلة يمكن أن تعلمها عابنها دون أن تلجأ إليها

وقد أوردت من قبل إشارة فى الأسطورة تدل على أن طيفون كان يخشى إيريس أكثر من زوجها أوزيريس وفى المسرحية نسمعه يقول عنها : « إنها صلبة كالصخرة . ستبحث عن زوجها فى كل ركن .. وستطرق كل باب . وستسأل كل حى . إنها ستثير لنا المتاعب » . (ص ٣٢)

وهى بعد ذلك تخوب القرى على قدميها حتى كاد الدم يقطر منها (ص ٤٤) . تسأل كل من تلتقى به عن أى شىء عربت يمكن أن يهديها إلى زوجها المفقود (ص ٤٨) ، غير آبهة لما تتعرض له من اضطهاد نتيجة للشائعات التى أطلقها أعوان طيفون عن الشؤم الذى يحل بكل مكان تنزل به حتى إذا هداها تحثها إلى أن الصندوق الذى وضع فيه زوجها قد حملته إحدى السفن إلى مملكة بيلوس . لم تتردد فى السفر إلى هناك . حيث تعثر على أوزيريس وتعود به إلى وطنه وهى إذا كانت قد فعلت بعد ذلك بالجباة العثرة البسيطة إلى حوار زوجها وابنها فى قريته « حمبيس » الصعيرة النائية . فلم يكن ذلك عن فقد طموح فى نفسها أو إعراض حقيقى عن السلطة والنفوذ . بل امتثالا لرغبة زوجها الذى رغبت نفسه فى الحكم بعد ما نفسه من احتدام الشعب وتكالب أحبه على السلطة . ومع ذلك فإيريس ، تمتثل لرغبة زوجها إلا بعد ثلاث سنوات لم تكف خلالها عن محاولة دفعه إلى العمل لاسترداد عرشه

وبعد مصرع أوزيريس ظلت إيريس خمس عشرة سنة تتنقل من مكان إلى آخر خوفا على ولدها من عيون طيفون . فلما بلغ حوريس أشده واصبح فى جلدا قويا بدأت تعمل لإعادته إلى عرش أبيه السليب . فاتصلت بشيخ البلد . ووعدته بنصف ذهبها وحليها التى استولى عليها طيفون . فى مقابل أن يهيىء الفرصة لابنها كى يناجل طيفون ويثأر لأبيه . وأخيرا يتحقق لإيريس ما أرادت . بعد سلسلة من المآزق والعقبات استطاعت أن تتغلب عليها جميعا .

والصورة التى تقدمها المسرحية لإيريس الحكيمة الماضلة . التى لا تتورع عن الالتجاء إلى الرشوة والحيلة لتحقيق أهدافها . لها اكثر من سند قوى فى تراث الأساطير المصرية القديمة . حيث توصف كثيرا بأنها «الإلهة المجيدة التى تنطق بالحكمة . »(٤٥) وفى تمادح الأدب المصرى القديم التى وصلت إلينا . أسطورة طريفة توضح كيف استطاعت إيريس خداع «رع» الإله الأعظم . وعرفت منه اسمه السرى المجهول الذى تتمتع من بعرفه قوة خاصة بسيطر بها على الإله الأعظم ويحقق ما يشاء(٤٦) وفى مستهل « رواية من روايات هذه الأسطورة نقرأ هذا الوصف لإيريس

« كانت إيريس تلك المرأة الطاهرة لها قلب يفوق فى شجاعته شجاعه مليون فتى من قلوب الرجال . وكانت مهارتها تفوق مهارة مليون إله ، ولم يكن شىء فى السماء أو على الأرض لا تعرفه ، فهى كـ « رع » الذى صنع كل ما على الأرض » .(٤٧)

أما جهادها المستميت من أجل زوجها أوزيريس ثم ابنها حوريس . فنجده محملا فى أنشودة ترجع إلى الأسرة الثامنة عشرة . عنوانها « أنشودة كترى لأوزير » . يقول عنها العالم الأثرى سليم حسن إنها « أهم متن يكشف لنا عن نواح عدة فى أسطورة أوزير .. » .(٤٨) وما جاء فى هذه الأنشودة : « أخته الشقيقة قد حمته . وهى التى أقصت العدو ومنعت عنه أعمال الشر بالتعاويذ التى تطق بها فمها . وهى صاحبة اللسان الحاذق . التى لا تخرج ألفاظها عبثا . والماهرة فى القيادة « إيريس » فاعلة الخير التى حمت أخاها ، والتى بحثت عنه فى عبر ملل . والتى احترقت هذه الأرض حريصة ولم تدق طعم الراحة حتى عثرت عليه

« وهى التى أمدته بالظل بريشها وباحضانها . وأوجدت الهواء وهى التى صاحت عاليا من الفرح . وجاءت بأخيها إلى الأرض .

« وهى التى أنعشت ما كان هامدا فى الواحد صاحب القلب المتعب . والتى قد أحدثت نطفته وولدت له وارثا . والتى أرضعت

لطفل فى عربة فى مكان لم يكن معروفا لأحد . وهى التى أحضرته إلى قاعة (حب) حيث اشتد ساعده » .[٤٩]

وتتفق المسرحية بشكل عام مع كل هذه الوقائع . كما أن تصويرها لشخصية **إيريس** وكفاحها من أجل زوجها وابنها يكاد يطابق ما جاء فى نص هذه الأسطورة .

وحتى التجاء **إيريس** إلى أساليب الحيلة والرشوة للانتقام من طيبون وانتصار ابنها عليه ، نجد له سندا قويا فى التراث المصرى القديم فى قصة «**المخاصمة بين حور وست**» رافعة صريحة لا شك أن «**الحكيم**» استند إليها فى نسبة الرشوة **لإيريس** . فقد تقدم **حوريس** إلى الإله العظيم (رع) بطالبه بعرش أبيه **أوزيريس** . فقدمه «رع» مع خصمه «**ست**» (وهم نفسه **طيبون**) إلى مجلس الآلهة المسمى بالتاسوع ليحكم بينهما . وتدخلت **إيريس** لناصر ابنها ، فتطلع «**ست**» للإله «رع» ، وسكا من قوة تأثير **إيريس** على الآلهة ... وعندئذ تكلم «رع حور أخى» إليهم قائلا : «اعبروا إلى جزيرة الوسط وافصلوا بينها . وقولوا له (حتى) . لا تعبر بأبى امرأة فى صورة (**إيريس**) . وعلى ذلك عبر التاسوع إلى (جزيرة الوسط) وجلسوا يأكلون

«وهما جلست **إيريس** وافترت من «حتى» النوفى عندما كان جالسا بقرب قاربه ، ولكنها عبرت نفسها فى شكل امرأة عجوز ، وسارت منحنية ، وكانت تلبس خاتما من ذهب فى إصبعها ، وخاطبته قائلة : (لقد أتيت إليك لتعبر بى إلى جزيرة الوسط ؛ لأنى حضرت لهذا الوعاء من الدقيق إلى الصبى الصغير لفلان يحرس بعض الماشية فى (جزيرة الوسط) منذ خمسة أيام إلى هذا اليوم وهو جوعان فقال لها لقد قيل لى لا تعبر بأية امرأة .

فقالت له هل كل ما قيل خاص بإيريس ذلك الذى تكلمت به ؟

فقال لها ما الذى ستعطينه إياى حتى أعبر بك إلى جزيرة الوسط ؟

فقالت له إيريس سأعطيك هذا الرغيف .

وعندئذ قال لها مادا يكون رغيفك ؟ هل يسعى أن أعبر بك إلى جزيرة الوسط على حين أنه قيل لى : لا تعبر بأية امرأة — من أجل رغيفك ؟

وعندئذ قالت له سأعطيك الخاتم الذهبى الذى فى يدى .

فقال أعطينى الخاتم الذهبى .

فأعطته إياه ، وعلى ذلك عبر بها إلى جزيرة الوسط » .[٥٠]

وتنتهى قصة «**المخاصمة بين حور وست**» القديمة ، فترى **إيريس** تحتال على «**ست**» وتتنكر له فى شكل فاتنة اشتهاها . وبينما هو يعانقها روت له قصة مختلفة عن زوجها راعى الماشية ، وكيف قتله رجل غريب واستولى على ماشيته وحرم ابنه منها ، فأبدى «**ست**» غضبه على ذلك الرجل المغتصب ، وسمعته الآلهة وهو يدين نفسه بفمه .[٥١]

إذن فاستخدام **إيريس** للحيلة والرشوة فى المسرحية له سنده فى التراث المصرى القديم

وحوريس فى المسرحية أخبه **أوزيريس** من **إيريس** بعد عودتها من مملكة بلوس . وليس وحما فى الرحم كما فى رواية **بلوتارخوس**[٥٢] . ولا بعد مصرعه كما ذهبت روايات أخرى ، وبعد مربيا أن أمه تعهدته وعنه بعد مصرع أبيه ، حتى إذا اشتد عوده وأصبح قادرا على خوض الصراع ضد **طيبون** لاسترداد عرش أبيه ، استدعت **إيريس** شيخ البلد وقدمت إليه . الرشوة ليهيىء الفرصه لابنها لمنازل طيبون . ويعمل على «اكتساب بعض النفوس وبذل بعض الوعود وتنصح المصحف» (ص ١٢٤)

وبتصدى حوريس لطيبون وبينه وبتحداه . وتقع بينهما مبارزة بالسيوف . وفى الأسطورة القديمة إشارات عديدة إلى هذه المبارزة . **فبلوتارخوس** يقول : «ثم نشب القتال أياما عدة كان النصر فيها حليف **حورس** ، وقد تسلمت **إيزيس طيبون** المصفد بالأغلال»[٥٣] . وفى (**تمثيلية التتويج**) «تستعرض المبارزات بين **حور** و **ست** المناظر من الثامن عشر إلى الحادى والعشرين»[٥٤]

وفى كلا المصدرين يهزم **حوريس** مرة وينتصر أخرى قبل أن يكتب له النصر النهائى على خصمه . أما فى المسرحية الحديثة فتدور مبارزة واحدة يهزم فيها حوريس ويكاد طيبون يقضى عليه لولا تدخل شيخ البلد فى اللحظة المناسبة لإنقاذ حوريس من بين يدى طيبون . مصطنعا النصح له بتقديم المعى للمحاكمة . خوفا من النتائج السيئة التى قد تترتب على قتله وشيوع الخبر بين الناس . (ص ١٣٣ . ١٣٩)

ويعمل طيبون بنصح شيخ البلد . ويدعو الشعب لمحاكمة حوريس بتهمة الثورة ومحاولة اغتيال الملك . ويقول **حوريس** إنه لم يرفع السلاح لقتال **طيبون** بل ليثأر له انتقاما لأبيه **أوزيريس** . فيبى **طيبون** أن يكون هذا الصبى ابن أخيه الذى توفى قبل مولده بسنين عدة . ويتهم **إيريس** بالتزوير والتآمر عليه **لا** لنتزع الملك من بين يديه . ويطالب الشعب بتأييده وإدانة المتآمرين (ص ص ١٤٣ ـ ١٥٠)

وهذه المحاكمة وجدت فى بعض روايات الأسطورة القديمة بشىء من الإسهاب . لكن كان القضاء فيها هم التاسوع الإلهى كما أشرنا من قبل . أما فى المسرحية فالقاضى هو الشعب . فى «**أسنودة أوزير الكبرى**» مثلا نقرأ هذا النص عن **إيريس**

«واجتمعت من أجله محكمة العدالة التى احتشد فيها التاسوع ورب الخالدين نفسه بأبواب الحق وهم الذين وقوا ظهورهم للباطل وقد جلسوا فى قاعة «حب» ليعطوا المنصب الملكى لصاحبه والممكنة لمن يجب أن تسلم إليه . وقد وجدوا أن كلمة «حور» كانت كلمة صدق فأعطوه وظيفة والده . فحرج وهو منوج بأمر «حب» وتسلم سيادة شاطىء النهر وبقى التاج على رأسه فى أمان»[٥٥]

وتذهب إحدى روايات **الأسطورة** إلى أن المخصمين وقفا فى ساحة القضاء مدة ثمانين عاما ولم يستطع أحد أن يفصل فى أمرهما»[٥٦]

* * *

وإذا كان «**نوت**» . أو «**نحت**» أو «**نحوى**» — فى الأساطير المصرية

القديمة هو «إله العلم والعرفان»[٥٧] مرة ، و «وزير إله الشمس» ، «إله المخطوطات وكتب السحر»[٥٨] مرة أخرى ، و «الإله الكبير سيد العدالة فى السماء والأرض»[٥٩] مرة ثالثة ، فإن معظم روايات الأسطورة مجمعة على أنه كان نصير **إيزيس وحوريس** فى صراعهما ضد **طيفون** ، فإليه تلجأ **إيزيس** لإنقاذ **حوريس** من سم العقرب[٦٠] ، وهو الذى يطلب منها الاحتماء بابنها حتى يكبر ويتمكن على استرداد عرش أبيه ، **فإيزيس** تقبل فى إحدى الحلقات الدرامية الفرعونية :

«أنا **إيزيس** بينما كنت خائفة من المشعل الذى تعانى إليه أحى **ست** سمعت بحوفى الإله الكبير سيد العدالة فى السماء والأرض وهو يقول لى

ـ أقبلى أيتها الإلهة **إيزيس** ! ما أحسن أن يصنع الإنسان ، يجبا الإنسان سيدى غيره ! احتمى مع ابنك . ذلك الطفل الذى يقبل إليها عندما يكبر حسده ، وتكتمل قوته ، فسوف يحاسبه بستولى على عرشه . وحمطين له بذلك وطبعته ملك الأبصبين .[٦١]

وحين يقدم **حوريس** إلى محكمة الآلهة تلجأ **إيزيس** مرة أخرى إلى **نوت** لتقوم بالدفاع عنه أمام المحكمة[٦٢] ، وهو فى النهاية الذى يرفع إلى **إيزيس** بشرى انتصار **حوريس** وتنصيبه على عرش أبيه[٦٣] وهذا تقريبا هو نفس الدور الذى أسنده «**الحكيم**» إلى «**نوت**» فى المسرحية ، مع بعض الاختلاف ، وبعد خروجه من البهو هو المشهد الأول من المسرحية يلقى بسبعة رجال «على رءوسهم قلانس كأنها أذناب العقارب ، وفى أيديهم أقلام من القصب ، وهم يمضغون فى المرامير . وينشدون وهم يسيرون فى شبه رقص

«نحن العقارب السبع هكذا بسمونا لأنا
نحمد اللسبع وفى أسنان أقلامنا

ترياق وسموم !» (ص ١٣)

من الواضح أن الكاتب قصد بهؤلاء الرجال العقارب طبقة الكتاب والحاسبين ، ولعله اختارهم رمزى العقارب استنادا إلى ما جاء على لسان **إيزيس** فى إحدى حلقات المسرح المصرى القديم . «.. وحينما خرجت ساعة المساء خرجت العقارب السبعة فى أثرى حوطنى وحرسنى»[٦٤]

* * *

ومن شخصيات الأسطورة القديمة التى استخدمها «**الحكيم**» فى مسرحيته شخصية ملك سلوس وقد سبقت الإشارة إلى دوره القصير فى الأسطورة ، وكيف منح شجرة الأثل التى تضم **أوزيريس** مع قرينه ، فجعلها عمودا أقام عليه قصره . وقد حول الكاتب هذه الواقعة إلى استعارة لغوية ، ثم سمى شخصيته الملك **محمل** الملاحين يبحون له **أوزيريس** عبدا رقيقا ، ومن ثم استطاع عن طريق خدماته ومخترعاته أن يحتل لديه مكانه ممتازة ، حتى أصبح كالعمود الذى يقوم عليه القصر بل مملكة كلها ، ولذلك فقد كان من الطبيعى أن يتردد الملك كثيرا قبل أن يوافق على طلب **إيزيس** بأن يسمح لها بالعودة مع **أوزيريس** إلى مصر ، ولكنه ما إن يعرف حقيقة شخصيتهما حتى يوافق مضطرا ، ويطلب منهما أن يعدوه صديقا لهما ، ويقول : «أحب أن تتذكرا دائما أنى حنيق أن نعتمدا على .. ابعثا إلىّ وقت الحاجة فخدانى أهب إلى المعونة أسرع من الريح .» . (ص ٩٥)

وما إن يحتدم الصراع بين **حوريس وطيفون** حتى ترسل **إيزيس** إلى ملك سلوس تدعوه لتحدثها . فيصل فى اللحظة المناسبة ليروى للشعب الذى نجح **طيفون** فى تأليبه ضد **حوريس وإيزيس** ، كيف نزل **أوزيريس** صريعا كريما عليه . ثم عاد **سلوس** عائدا إلى مصر بعد ثمانية عشر عاما فإذا طالبه الشعب بالدليل على صدق ما يقول . فدم الصندوق الذى كان **أوزيريس** محبوسا فيه ، فيصدقه الشعب . ويتجاوز إلى **حوريس** . ويغصبه على عرش أبيه (ص ١٥٩ ـ ١٦٤)

وكل هذه إضافات من نسج خيال المؤلف ، ليس لها أى سند فى روايات الأسطورة المختلفة

وفى المسرحية شخصيتان انتكرهما الكاتب دون أن يكون لهما أى مقابل فى الأسطورة ، وهما **مسطاط** وشيخ البلد . الأول كاتب وهان مثل **نوت** ، يعد إلى حد كبير امتدادا لمبادىء **أوزيريس** ومثله العليا ، وإن كان أكثر منه إيجابية ، فهو يدافع عنه فى مستهل المسرحية ، ويدعو «**نوت**» إلى العمل معه لإنقاذ الشعب من مظالم **طيفون** وأعوانه ، ومعاونة **إيزيس** فى البحث عن زوجها المختفى ، ويعاون فى ذلك حقا ، فى حين يتردد **نوت** ويحجم (ص ١٤ . ٢٥) ولكن **نوت** ما يلبث أن يقنع بوجهة نظر **مسطاط** ، فيراهما فى قرية «**حمبس**» يبحثان عن محا **إيزيس وأوزيريس** بعد أن تناهت إليهما أخبار عودتها إلى مصر وحينما يفاجأ **إيزيس** بعرضان عليها العمل معها لإعادة العرش إلى **أوزيريس** ، فى الوقت الذى يأتى بعض الفلاحين بخبر مصرعه بأيدى وكيل **طيفون** . (ص ص ٩٨ ـ ١١٥) .

ومنذ تلك اللحظة يلازم **مسطاط ونوت إيزيس** ويقومان بتعليم ابنها **حوريس** وتدريبه طوال خمس عشرة سنة . ويشتركان فى الوقت نفسه لخوض المعركة ضد **طيفون** ولكن ما إن يعلم **مسطاط** أن **إيزيس** قد استعانت بشيخ البلد ، ولجأت إلى أساليب الرشوة والتحايل ، حتى يرفض المضى معها فى هذا الطريق الملوث الذى يتعارض مع مبادىء **أوزيريس** ومثله ، فى حين يبدو «**نوت**» أكثر واقعية . فمواصلة السير مع **إيزيس** ، لا يرى حرجا فى استخدام أى وسيلة مهما انحطت ، ما دامت تؤدى إلى الغاية المطلوبة (ص ١٢١ ـ ١٣٢)

وكما كان **مسطاط** امتدادا لـ**أوزيريس** ومبادئه ، فإن شيخ البلد امتداد لـ**طيفون** وقيمه الانتهازية الشريرة ، فهو أداته الرئيسية فى استغلال الشعب ، وتدبير المؤامرة وتعقيدها ، ونشر الإشاعات المغرضة ضد أعدائه ، وإن كان يعمل فى الوقت نفسه لحسابه الخاص ، ولا ترتبط **طيفون** سوى المصلحة المادية الساقرة . ومن هنا سهل تحوله لخدمة **إيزيس** مادامت ستدفع أكثر ، وهو فى هذا الموقف الأخير وحده يمكن أن يكون المقابل المسرحى لـ «عنى» الوثنى ، الذى وشته **إيزيس** فى الأسطورة ليعبر بها إلى «حزيرة الوسط» حيث انعقدت محكمة التاسوع الآلهى .

وهكذا نرى أن توفيق الحكيم قد احتفظ بمعظم شخصيات الأسطورة الأصلية وأهم وقائعها ، ولكنه جرد الشخصيات من صفات الألوهية . وحذف كل ما من شأنه أن يضفي عليها طابعا خرافيا منافيا للطبيعة البشرية وللمنهج الواقعي الذي اختطه لمسرحيته . واختار من وقائع الأسطورة ورواياتها المختلفة ما يتفق مع هذا الاتجاه ، وأخرج بعضها الآخر وحوره ليحقق هذا الهدف . ولم يبتكر سوى شخصيتين وبعض الوقائع المكملة التي تطلبها بناء المسرحية . ثم أضفى عليها مضمونا سياسيا معاصرا سنحاول أن نبين أبعاده فيما يلي

* * *

تعالج مسرحية «إيريس» أربعة موضوعات سياسية ، اثنان منها رئيسيان . والآخران فرعيان . فالموضوعان الرئيسيان هما الصراع بين رجل العلم ورجل السياسة ، والصراع بين المثالية والواقعية في العمل السياسي . والموضوعان الفرعيان هما مسئولية الكاتب ودوره السياسي . ثم دور الشعب في تقرير شئون الحكم ومدى قدرة أساليب السياسة على تضليله وخداعه

أما الموضوع الرئيسي الأول فيمثل المؤلف عنه في تذييله للمسرحية ، «ماهي حقيقة الصراع بين **أوزيريس وطيفون** ؟ .. إنه كان في مصر العتيق الحديثة صراعا بين رجل يعرف كيف يخدم الناس ورجل يعرف كيف يستخدم الناس . أي بالمعنى العصري أيضا : بين رجل العلم ورجل السياسة » (ص ١٦٦)

ويطالعنا أول تعبير عن هذا الصراع في المنظر الأول من المسرحية من خلال الحوار بين نوت ومسطاط وهما يلاحظان استبداد **طيفون** وأعوانه بالأمر في البلاد وظلمهم للشعب . يلحظهم على ذلك انصراف **اوزيريس** إلى كشوفه واختراعاته . ويتساءل **نوت** «هل في ذلك لوم عليه ؟» فيجيبه **مسطاط** «ومن الذي يلومه ؟ .. أنا آخر من يلومه إن علمه واشكالاته هي وحدها في نظري . كما نعلم ، التي درت الخير على هذا البلد . لولاه ما استطاع الفلاح أن يزرع . ولا حضارتنا أن تكون من بعده أنه مجمع المخترعات والمكتشفات ، ومشيد الحصون والقصور ؟ ولكن الأمر الذي لا يمكن أيضا هو أنه ترك شئون الحكم إلى شقيق داهية ماكر ، يعمل ليصطنع الأنصار ، ويستميل أشياع البلد ، ويكسبهم بهبات الشعب .. » (ص ١٧)

ولقد سبق أن لاحظنا أن الصراع الرئيسي في المسرحية ليس بين **أوزيريس وطيفون** ، إذ لم يتح المؤلف **لأوزيريس** أن يواجه **طيفون** أو يقاوم طغيانه بأي صورة من الصور ، مع أنه لم يكن عالما عاديا منقرعا لعلمه ، بل حاكما يشتغل بالعلم لخدمة شعبه . ومراعاة مصلحة الشعب كانت تفرض عليه ألا يهمل شئون السياسة ويتركها لمن يسيء إلى الشعب ويظلمه ، ولكن «الحكيم» عزل **أوزيريس** عن السياسة نهائيا ، وجعله عالما خالصا منحدرا من كل قوة أو طموح سياسي ، ومن ثم أمكن لطيفون السياسي الداهية أن يهزمه مرتين دون أن يلقى أدنى مقاومة من جانبه . ومن ثم انتفى أي صراع فكري أو مادي بينهما

إن **أوزيريس** يظهر في بداية المسرحية ملكا منصرفا عن شئون الحكم إلى أبحاثه العلمية . «هو في «بلوص» عند محرم . يقدم خدماته العلمية لملكها وتعميرها . ولا يفكر في العودة إلى وطنه أو استرداد ملكه ، لا حبا تعبر عليه **إيريس** وتضعه بذلك .

ويعود **أوزيريس** مع **إيزيس** إلى مصر ليجاهد لاسترداد ملكها ، ولكنه ما إن يلمس الخداع الشعب بدعايات طيفون . وكيف أصبح يلقب **أوزيريس** وذكراه ويسمى «**الملك الداهل**» . حتى يزهد في الحكم . ويفر اعتزال الحياة العامة . والاختفاء في قرية صغيرة ، مكتفيا بمواصلة بحوثه العلمية اختيارية في هذ النطاق المحدود . فيشرع في تعليم فلاحي القرية شق القنوات وأساليب جديدة في الزراعة . وقد ظن أنه أصبح بمأمن من مؤامرات طيفون . ولكن سرعان ما تثبت خطؤه ، إذ وقع مرة أخرى في براثن أعوان **طيفون** فقضوا على حياته ومزقوا جسده شر ممزق ، دون مقاومة ودون أدنى صراع بينه وبين **طيفون** وأعوانه

أما الصراع الخفي في المسرحية فقد كان ، منذ البداية ، بين **طيفون وإيريس** ، إذ هل أن يلي **أوزيريس** مصرعه ، لم يكن **طيفون** يجشاه أو يحسب له حسابا . بل كان يخشى **إيريس** الفطنة المحنكة ، ويحسب لها ألف حساب . وطبيعة بناء المسرحية تفرض أن تكون **إيزيس** استمرارا للفهم والمادي ، التي تمثلها روحها **أوزيريس** وهذا ما يخفق حتى نهاية الفصل الثاني . ثم إذا بنا منذ بداية الفصل الثالث فجأة **بإيريس** تتحلى بهالة من كل الفهم والمثل التي عاش روحها ومات من أجلها . وتنسى أساليب **طيفون** الواقعية ، وتحاربه بنفس أسلحته الوضيعة لتصل بابنها **حوريس** إلى كرسي الحكم بأي ثمن ، حتى لو قبل **مسطاط** الذي عاونها كثيرا .

«إذا كان لابد لانتصار وحل العلم والخير من أسلحة المعاصر والمحال ، وإذا كان لابد للنجاح هو أيضا من استخدام الرشوة والتدجيل والتضليل . فمعنى ذلك أنه لم يعد هناك أمل في القوة الدائمة للعلم والخير . وإذا سلمنا بحتمية حدوث مادي ، **أوزيريس** بذلك فمعناه بكل بساطة الخيانة لقضيتنا .. ولهأنذا أكرر ألفاظي بذاتها ، لأني لا أجد عبارة تعبيرا صحيحا عن الموقف .. وما دام في قلبي عرق ينبض فلن أستطيع أبدا أن أخون قضيتي .. إني لم أناصر **حوريس** لأنه **حوريس** ، بل لأنه يمثل مادي .. فإذا ضاعت هذه المادي ، فلا معنى عندي لانتصار **حوريس** .. لن أخون القضية الحقيقية من أجل نجاح شخصي . لا . لن أخون . لن أخون . هذه كلمتي الأخيرة وليس لي الآن إلا أن أذهب وأقول لكم وداعا » (ص ١٣١ ، ١٣٢)

وهكذا نجد أنفسنا في قلب الموضوع السياسي الثاني من موضوعات المسرحية ، وهو الأهم فيما نرى .[٦٥] وقد خصه الكاتب بعدة فقرات في بيانه الملحق بالمسرحية ، جاء فيها

«إذا كانت الغلبة للأمهر والأمكر ، فهل يجب على رجل العلم أن ينخذل ويسلم أو أن يناول منافسه بنفس سلاحه ؟ .

«ماذا كان يجب على **إيريس** الأم أن تفعل لتضمن النجاح لابنها ؟ . هل تفعل ما فعلت أو تتمسك بمادي ، روحها وتعرض ابنها لخطر الهزيمة ؟ ..

«هل الأهداف السماوية لا تتحقق على الأرض بين البشر إلا بالطرق البشرية ؟

«هل نجاح الدعوات الدينية والاجتماعية ما كان يمكن أن يتم كما تم بعد الالتجاء إلى الوسائل السياسية والعملية التي تكفل النجاح السريع الشامل ؟

«هل الفرق بين الملائكة والبشر هو أن الملائكة لا تعرف من الوجود عبر شيء واحد : المثالية فهي عندها هدف ووسيلة في عبر الوقت . في حين أن البشر يعرفون شيئين المثالية . والواقعية . ولا يمكن أن يتجردوا من الواقع وهم يسيرون نحو مثل أعلى ؟

«ما هو مستقبل الإنسان ؟ هل هو في الارتفاع إلى صفاء الملائكة ؟ أو هو في بقائه بشرا يكافح ليعادل بين المثالية والواقعية ، ويخرج من هذا التعادل بهدف أنبل وحياة أفضل ؟» (ص ١٦٧ . ١٦٨)

وهذه جميعا أسئلة مهمة وحيوية ، وإذا حاولنا أن نجيب عنها من نص المسرحية لوجدنا أن نمسك برجل العلم ـ وهو **أوريبيس** ـ بالمثالية ، وعروته عن أساليب السياسة الواقعية فقد انتهى بهزيمة مزرية أمام رجل السياسة الواقعية . وهو **طيفون**

وإذا كان النصر الأخير في المسرحية قد تحقق **لحورس** من **أوريبيس** على **طيفون** ، فلم يكن ذلك لأنه تمسك بالقيم والمثل التي وضعها نصب كل حياته ، بل على العكس . كان انتصاره نتيجة مباشرة لتخليه هو وأمه ونصيرهما نوت عن هذه القيم والمثل ، ولجوئهم لنفس أساليب الخصم المنحطة من رشوة وتضليل للجماهير وخداعها . بالرغم من أنهم كانوا أصحاب الحق فكأن الحق لم ينتصر في المسرحية بقوته الذاتية بل بقوة الشر وأساليبه . ومن هنا يصدق ما ذهب إليه أحد النقاد من أن «**انتصار حورس في نهاية المسرحية يعني في الوقت نفسه هزيمة أوريبيس ـ مرة ثالثة وأخيرة ـ لأنه طيفون هو نتيجة ما أقدمت عليه إيريس**»[٦٦]

إنها قصة الغايات والوسائل في السياسة ، وقد سبق أن تعرض لها الكاتب في كتابات أخرى ، من بينها قصة «**الانتصار الخالد**»[٦٧] ، حيث يلجأ البطل «فر» ، وهو صاحب الحق ، إلى الحيلة والمخاتلة للانتصار على الشر والباطل . وستظل هذه القصية تشغل «**الحكيم**» في عدة مسرحيات أخرى ، من أهمها «**السلطان الحائر**» و «**الورطة**» .

ومن الإنصاف للكاتب أن نلاحظ أن الموقف الذي استخلصناه من أحداث المسرحية يتعارض مع مثاليته الواضحة في كثير من كتاباته . وحبه المستمر لاستخدام الوسائل الحميدة حتى لو أدت إلى غايات حميدة لذلك فقد ناقشناه في ذلك فقال إن ما يؤمن به شيء ، وواقع الحياة السياسية المحيطة بنا شيء آخر . فما أكثر ما أيد هذا الواقع السياسي انتصار قوى الظلم والخداع على قوى الخير والمثالية . ولذلك يقول **الحكيم** إنه لم يكن بوسعه أن ينصر في مسرحيته الخير المثالي ، مخالفا بذلك واقع السياسة العالمية والمحلية

ومع ذلك فلو أننا تأملنا تتابع الأحداث في الفصل الثالث من المسرحية لوجدنا أن أساليب السياسة الواقعية من رشوة وخداع لم توصل **إيريس** إلى هدفها ، بل عرضت هذه الأساليب للإحباط مرتين ، الأولى حين هرم **طيفون حورس** وكاد يقضي عليه في المبارزة لولا تدخل شيخ البلد وإنقاذه إياه ، والأخرى حين نجح طيفون في خداع الشعب وخريصه على **إيريس** ، فأخذ يطالبها بالدليل على صدق مزاعمها ولولا وصول ملك **بلوس** في اللحظة المناسبة لتحققت الغلبة **لطيفون** وأذان الشعب **إيريس وحوريس** وهذا أمر طبيعي . فما دامت المناسبة قائمة بين أحط الوسائل . فليس هناك ضمان للنصر لأي من الجانبين . وإنما تخضع المسألة لعوامل عدة ، من بينها المصادفة ، وإحكام التدبير والخداع

* * *

وناقش المسرحية كذلك موضوعين سياسيين فرعيين ، أولهما مسئولية الكاتب نحو العمل السياسي ومدى التزامه بمناصرة المبادىء التي يؤمن أنها الحق . يقول «**الحكيم**» :

«**ما هي مسئولية الكاتب ورسالته ؟ .. أهي أن يلتزم بالمبدأ كما فعل مسطاط ؟ .. أم أن يلتزم بالقضية كما فعل نوت ؟** . » (ص ١٦٨)

والمسرحية تبدأ بمناقشة مبدأ التزام الكاتب أولا . فهي في المنظر الأول تعرض موقفين متناقضين من هذه القضية . موقف مسطاط الذي يدعو في حماسة إلى وقوف الكاتب إلى جانب الشعب ومعاونته في دفع الظلم عنه «وأهل السوق ليسوا اليوم في حاجة إلى براعتك . إنهم في حاجة إلى معونتنا . ونحن نخشى ، هنا خلف هذا الباب ، وبوب ممن ينادينا .. » (ص ١٥)

وعلى العكس من ذلك يعتقد «**نوت**» أن مهمته وجميع كتابنا وفنانا مقصورة على الترفيه عن الناس «(ص ١٤) وأن قلمه «للتسجيل لا للحرب» (ص ٢٥) ، ولا شأن له بالسياسة ولا بالمظالم الواقعة على الشعب : «أتريد أن تخرجني من صناعتي ؟ .. أنا نوت المسجل ألا تعرف أن صناعتي هي أني حامل القلم المسجل . لا أناصر أحدا ولا أحارب أحدا . أنا نوت المسجل . المسجل المسجل . أسجل كل شيء ولا شأن لي بأحد» (ص ٢٥ . ٢٦) .

وبعد أن تتطور الأحداث يقنع **نوت** بآراء **مسطاط**

«. في الماضي كنت أكتفي بالتسجيل . أراقب وأسجل . أما الآن فموقفي قد تغير ، لأن كل شيء ، كما قلت أنت ، قد اتضح لعيني . بالأمس لم تكن أمامنا قضية واضحة أما الآن فنحن أمام قضية هي بالفعل قضيتنا قبل أن تكون قضية أوزوريس .. » (ص ١٤٢)

غير أن **نوت ومسطاط** لا يلبثان أن يخلطا من جديد حول ما يجب أن يلتزما به . أهو «القضية» أم «المبدأ» . ويوافق نوت على اتباع أي وسيلة ـ حتى وإن تعارضت مع المبدأ ـ ما دامت تخدم القضية . في حين يقف مسطاط ذلك . وأثر الابتعاد عن الصراع السياسي . حرصا منه على سلامة المبدأ

وتشير المسرحية إلى موقف ثالث لفئة أخرى من الكتاب . المدين اشتراهم **طيفون** ، واستصفاهم في قصره ، «يدخلون له أناشيد تمجده . ويدبجون عن حكمه المآثر ، ويمنحون له في المزامير..» (ص ٤١)

والمؤلف يدين هذا الموقف الأخير ويرفضه ، في حين يتعاطف

يوضح مع «مسطاط» الذي يعبر عن موقف قريب من موقف «الحكيم» نفسه من الصراعات السياسية والحزبية، من حيث رفضه الارتباط بحزب أو شخص، مكتفيا بالالتزام بمجموعة من المبادئ العامة. وإن كان هذا التعاطف من جانبه مع مسطاط لم يؤد إلى إدانته **لنوت**. فنشأ مع نسليمه السابق بالواقع السياسي كما أشرنا.

لقد صدرت المسرحية في سنة ١٩٥٥، في تلك الفترة التي شهدت فيها الحياة الأدبية في مصر جدلا محتدما حول قضية الالتزام. فأدلى **توفيق الحكيم** برأيه في هذا الجدل من خلال المسرحية، وهو كما نرى إلى أدنى ويفدي بالإضافة إلى طابعه السياسي الواضح

* * *

ويقوم الشعب بدور مهم في المسرحية، يوضح رأي المؤلف في قضية الديمقراطية. ومدى قدرة الشعب على توجيه مقدراته السياسية. وهذا هو الموضوع السياسي الرابع الذي تعالجه المسرحية، والذي حمله الكاتب في قوله «قوة الشعب مثل قوة الشمس. لا أثر لها إذا تفرقت أشعتها وتشتت. ولكنها تعمل عملها إذا تجمعت وتكثفت وتقطت. وهذا النظام والتجميع والتكثيل. تحدده دائما وسائل السياسة العملية. لذلك كانت الخطة النهائية **لإيريس** في هذه المسرحية هي أن تصل بأي ثمن إلى خداع **طبعون** وإقناعه بالاحتكام إلى الشعب ليتحسس بنفسه أمامه الحقائق كي يصدر رأيه الحر.» (ص ١٦٧ - ١٦٨).

غير أن ما تقوله المسرحية من خلال أحداثها وحوارها جانب كبيرا عما أحمله **الحكيم** في الاستشهاد السابق، في مسهل المسرحية تلتقي بعدد من الفلاحات الفقيرات. تتظلم جانبا من الشعب، وترى شيخ البلد سهب ما حمله من طيور وحيوانات، فلا يستطيع مقاومته. بل يلجأن إلى **نوت** ليكتب ضد الشكاوى والتعاويذ. وإذا به يقول: «هؤلاء السذج... إنهم يصرون على تسميني الساحر، ويلحون في طلب التعاويذ والتمائم. وقد تركتهم في وهمهم ولكنهم نفدوا. كل حامل فلم عندهم ساحر. هؤلاء الجهلاء» (ص ١٥)

وفي المنظر الثالث تلتقي بمجموعة أخرى من الفلاحين والفلاحات في ساحة قرية من القرى، وشيخ البلد يطمئنهم باعتلاء **طبعون** العرش، ويبشرهم بعهد أمن ورخاء: «لقد كنتم في عهد الملك الراحل تشكون مما كان يوجد منكم في الأسواق.. اليوم لن يوجد منكم إلا نصف ما كنتم تعطون. لتوقنوا أن العهد قد تغير، وأن طبعون ساهر على راحتكم. مدبر لأموالكم.. قولوا معي النصر لطبعون» (ص ٣٩ - ٤٠).

وعلى الرغم مما عاناه هؤلاء الفلاحون والفلاحات من شيخ البلد وأعوانه، وقد قدموا حالا نموذجا منه. فقد صدقوه وصاحوا حاشه: «النصر لطبعون». وكذلك صدقوه حين حذرهم من امرأة محتالة ساحرة. تزعم أنها تبحث عن زوجها، وطلب منهم طردها لأنها «لحر في أدبارها الشر، حيثما حلت». بل إنهم ليرون في مجرد حديث شيخ البلد إليهم دليلا على تحسن الأحوال، إذ لم يكن يعنى بالحديث إليهم قبل ذلك.

يصدق الشعب كل مزاعم شيخ البلد ويستجيب لما طلبه منه. وما إن تظهر إيريس حتى يبتعد الفلاحون عنها قائلين. «إنها هي التي تحمل الشقاء إلى كل القرى»، فإذا خلعت ثقابها، وكشفت عن شخصيتها، لم يصدقها هذا، إذ يقول الفلاحون: «روحة الملك الذاهل» (ص ٤٦)، ويصيحونها بالعودة إلى مصرها. «والملك طبعون المحبوب لا شك سيشملك بعطفه في هذا العهد السعيد...»، «بالطبع. إذا كان الملك الجديد سيسهر على راحتنا نحن الفلاحين، فما من ريب أن أرملة أخيه ستكون أول من يظفر برعايته..». أما **أوزيريس** الراحل فهو في نظرهم «كان مشغولا بنفسه». ونعلق **إيريس** على هذه الخديعة الصحفة بقولها: «.. بنفسه؟ وأسفاه.. نعم، نعم. صدقتم سريعا كل هذه الدعايات. معذورون أنتم. إنهم بارعون مهرة» (ص ٤٧)

وإذا كنا قد رأينا **أوزيريس** يتصرف بعد عودته إلى وطنه عن كل ماله صلة بالحكم فلم يكن ذلك إلا لأنه «صدم في أعماق قلبه يوم سمع بأذنيه الناس يلعنون ذكرى أوزيريس صيحة لدعايات طبعون.» (ص ١٠٣).

فالشعب في المسرحية إذن أمي ساذج، يسهل على الحاكم خداعه وتوجيهه الوجهة التي يراها دون أن يجد منه مقاومة أو معارضة. ولعل هذه الحقيقة هي التي دفعت **إيريس** إلى رشوة شيخ البلد، ليعمل على الوصول بأمرها إلى الحكم. «الأمر على حد تعبيره «... يتطلب اكتساب بعض النفوس. وبذل الوعود.. وتعليم بعض الصفوف.. وغير ذلك من الترتيبات» (ص ١٢٤).

وتزداد هذه الحقيقة وضوحا قرب خاتمة المنظر الأول من الفصل الثالث خلال هذا الجدل بين إيريس ونوت ومسطاط

نوت ابسط لي قبل كل شيء وبكل وضوح: ما هو في رأيك السبيل الحقيق للوقوع حوريس المنشود؟

مسطاط: الشعب..

ايريس إن مسطاط يعني أن روحي أوزيريس كان معبود الشعب في يوم من الأيام، فما إن ظهر أخوه المغامر طبعون حتى استطاع بدهائه وحيلته وأساليبه وأكاذيبه أن يسلب من روحي المسكين ملكه وشعبه معا.

نوت حقا. إن اليد البارعة تستطيع أن تسرق تأييد الشعب أيضا فيما تسرق..

مسطاط (صائحا): إلى حين. إلى حين..

نوت نعم. إلى حين ظهور يد أخرى أبرع..» (ص ١٣٠)

وإذا كان «الحكيم» قد وضع الشعب قريب نهاية المسرحية في مكان القاضي الذي يحكم بين الطرفين المتنازعين بدلا من الآلهة في الأسطورة. فلم يكن ذلك تسليما منه بقدرة الشعب على الحكم السليم وتقرير مصيره واختيار حاكمه بنفسه. فلقد أوشك «طبعون» على النجاح في خداع الشعب مرة أخرى والفوز بتأييده وإدانة إيريس وابنها صاحب الحق الشرعي، لولا وصول ملك نبوس بصورة مفاجئة. عبرت اتجاه

بنیاد دایرة المعارف اسلامی

الشعب وأقنعته بصدق إيريس.

والخلاصة أن «الحكيم» فى هذه المسرحية يدين الشعب، ويتهمه بالسذاجة وسهولة الانخداع، حتى لكأنه يقدم مصداقا دراميا لبيت «شوقى» الشهير فى مسرحيته «مصرع كليوباترا» حيث يصف «حابى» الشعب بقوله

«يسأله من يشاء عقله فى أذنيه»[٦٨]

هذا التشكك فى حكمة الشعب وقدرته على الحكم السليم ليس جديدا فى فكر الحكيم السياسى، فهو يردد، كثيرا فى مسرحياته السياسية الأخرى التى تعرضت لفكر الديمقراطية. والواقع أن هذا الموقف التشكك بعض المرارات من تجاوب السياسة الواقعية، إذ كثيرا ما زيفت إرادة الشعب باسم الديمقراطية، وكثيرا ما تنكر الحاكم الداعى المستند فى مسوح الحاكم العادل الحريص على مصالح الشعب، المعبر عن إرادته، وخاصة حينما يكون الشعب جاهلا، لم يصل إلى درجة كافية من الوعى تمكنه من مقارعة استبداد الحاكم وعدم الوقوع فى حبائل دعاياته وأكاذيبه.

* * *

وتعد «إيريس» أول مسرحية كبيرة يكتبها توفيق الحكيم بعد سلسلة طويلة من المسرحيات الخفيفة والقصيرة، منذ أن كتب مسرحية «الملك أوديب» التى نشرت فى عام ١٩٤٩. وتعتبر المسرحية الكبيرة الوحيدة التى تعالج قضايا فكرية عميقة ذات طابع إنسانى عام، وقد تسلمهم التاريخ والأساطير، أو الأعمال الأدبية الخالدة، وتتطلب من الكاتب فى هذه الحالة اجتهادا خاصا وجهدا مضاعفا لكى يضفى على المادة القديمة مضمونا جديدا، ويكسو الأثر الموروث حلة معاصرة، تبرر نزاله إيانا، وتثير آثار بصماته عليه.

وبهذا المقياس لانجد فى تراث «الحكيم» المسرحى أكثر من ثمانى مسرحيات كبيرة، أو تسع، بعقد أن إيريس واحدة منها.

غير أن تناول الكاتب لمادة الأسطورة هنا يختلف اختلافا واضحا عن كل محاولاته السابقة فى هذا المجال؛ فقد سبق أن لاحظنا مدى حرصه على تجريد كل وقائع الأسطورة من العناصر الخرافية غير المعقولة. وقد إنه قد جردها من عناصرها الأسطورية. ومن ثم انطلقت أحداثها ومواقفها من أرض الواقع المادى ولم تتعلق عليها قضايا الفكر المطرى المجرد كمعالجة مسرحياته الكبيرة السابقة.

وليس معنى هذا أن «إيريس» لاتعرض قضايا فكرية ذات طابع إنسانى عام؛ فقد سبق أن عرضنا هذه القضايا، فإن مانقصده هو أنها تعرض هذه القضايا من خلال وقائع وأحداث وصراع مادى مشوق ولم يكن هذا أسلوب الكاتب فى مسرحياته الكبيرة السابقة، «كشهرزاد» و«أهل الكهف» و«بيجماليون» وغيرها، حيث كانت الصدارة للنقاش الفكرى مع خفوت الحركة المادية وبطئها. أما فى «إيريس» فيبدو أن الكاتب حرص على أن يوفرها عناصر النجاح على خشبة المسرح، ومن ثم فقد ملأها بالحركة المادية الشيقة، وعالج فى حوارها إلى البساطة الشديدة التى تتمشى مع واقعية علاجها، وقد نتيجة لذلك عنصر الشاعرية الموحية التى كانت تميز هذا النوع من مسرحيات «الحكيم» بل إن بساطة الحوار فى «إيريس» كادت تهبط بعض المواقف إلى نوع من الابتذال والسوقية، كما فى حديث نود رمسطاط مع «إيريس» فى المشهد الأول من المسرحية (ص ٢٠ ـ ٢٦)، فقد خلا من نعمة التقدير والاحترام الواجب توافرها فى محاطبة ملكة.

حاول الكاتب أن يعوض افتقار حوار المسرحية الى الشاعرية بإضفاء عنصر غنائى موسيقى فى إنشاد العقارب السبعة على أبعاد المرام (ص ١٣، ١٤) وأغانى الملاحين (ص ٦٠، ٦٤) ثم بكائيات إيريس على زوجها المفقود (ص ٦٠) ونواح الملاحات بعد مصرع أوزيريس (ص ١١٥). ولاشك أن هذا العنصر الغنائى يمثل عاملا نجاح للمسرحية عند عرضها على خشبة المسرح.

وعلى الرغم من تماسك بناء المسرحية وتداخل موضوعاته الفكرية فى نسيج الحركة المادية فإننا نلاحظ نوعا من التحلحل فى هذا البناء بعد الفصل الثانى، ولعل هذا مادفع ناقدا إلى القول بأن «المسرحية تتوقف عن الحركة بعد الفصل الثانى.. حين تختفى شخصية أوزيريس وينتقل التتبع إلى شخصية حوريس وصراعه مع ست. فهنا نكون فجوة درامية بشعة.. قد لايحس بها قارئ المسرحية.. ولكن المتفرج يهوى فيها على حين فجأة. ثم يجد نفسه مضطرا إلى تسلق جدران الحيرة ليسير مع حوريس فى خط جديد. كان يمكن أن تبنى المسرحية تجرد أن تستقر لدى المتفرج أن إيريس رمز للولاء والإصرار على مساندة قوة الخير. متواصل سعيها وتسجيح، فى هذا الإطار المحدود يستطيع الكاتب المسرحى أن يركز طاقة التعبيرات الدرامية ويحسن تصويرها، بدلا من تبديدها على هذا النحو المستطرد»[٦٩].

والواقع أن المسرحية لا تتوقف عن الحركة بعد الفصل الثانى كما ذهب الناقد. بل تزداد فيها الحركة والمفاجآت، ولكن فى اتجاه آخر جديد ـ كما لاحظ بحق ـ غير اتجاه الأحداث والصراع فى الفصلين السابقين. فنحن نرى فى الفصل الثالث مباريزة بين طيفون وحوريس، ثم محاكمة شعبية صاخبة حافلة بالسباب المتبادل والاتهامات الصارخة، فى الوقت الذى تحجت فيه الحوار الفكرى حتى يكاد يتلاشى، ومن ثم تضعف الدلالات الرمزية للشخصيات حتى يكاد تساها.

وهكذا نجد أن تحول إيريس فى الفصل الثالث عن مبادئ زوجها أوزيريس السامية إلى اتباع مبادئ طيفون السياسية الوضيعة لم يمثل انقلابا فى الجانب الفكرى من المسرحية فحسب، بل أدى فى الوقت نفسه إلى خلخلة فى بنائها العضوى. إذ حول الصراع فيها إلى صراع مادى خالص بين أشخاص عاديين لايمثل كل منهم قيما رمزية متعارضة كما كان الحال فى الفصلين السابقين.

ويزيد من حدة إحساسنا بالفجوة الدرامية بين الفصلين الأول والثانى من ناحية، والفصل الثالث من ناحية أخرى، أنها مصحوبة

نصحو، ربما تمتد أكثر من خمس عشرة سنة ، بل إن المسرحية كلها تمتد على مساحة زمنية كبيرة نسبيا ؛ فبين الفصلين الأول والثانى عدة أشهر ، وبين المشهدين الأول والثانى فى الفصل الثانى ثلاث سنوات ، ثم ثانى فجوة الخمس عشرة سنة . وهذا الامتداد الكبير قد أثر بلا ريب فى قوة التركيز الدرامى للمسرحية . ولايفسر لهذا الامتداد سوى حرص الكاتب على الحفاظ على أكبر قدر من وقائع الأسطورة الأصلية بعد مطابقتها وتأسيسها . وهذا مادفع ناقدا كالدكتور لويس عوض إلى أن يأخذ على المؤلف أنه «.. محا إلى ماشاء إليه القدماء من بناء التراجيديا على فكرة (الجهاد) الخارجى ، جهاد الخير ضد الشر ، فسيطرت على عمله الفنى روح الملحمة ، ولم يبق منها على القوانين الأولية التى انتهت إليها اليونان ، وهى قوانين (الصراع) الدرامى الداخلى بين الخير والشر ، ولا سيما فى فكرة (الفصاص) التى نجد فيها الإنسان جبانه من مأساة سفوطه ، كى نتعلم من الفكر الدينى الرافى .. »(٧٠)

• هوامش

(١) «معجم العمر» : ص ٢٢٨

(٢) «عودة الروح» : جـ ١ ، ص ١٤٣ ، ١١٤

(٣) «عشرة أيام يتحدثون» : ص ٣١

(٤) «عودة الروح» : جـ ٢ ص ١١ ـ ٦١

(٥) «عودة الروح» : جـ ٢ ص ٢١٠ ، ٢١٢ ، ٢١٣

(٦) «إيريس» : ص ١٦١ .

(٧) «شهرزاد» : ص ١٣١ ، ١٣٠ .

(٨) مجلة «الرسالة» : العدد ١٠٠ : ١ / ٦ / ١٩٣٣ : ص ٥ ـ ٨ ، «تحت شمس الفكر» : ص ٩٧ ـ ٧٢

(٩) «تحت شمس الفكر» : ص ١٠٨ ، والمقال على شكل إجابات عن أسئلة «أيت صحى يقول الحكيم ، إنه حاده سنة ١٩٣٣ عقب بشر أهل الكهف ، عما نانه فى شأنها ورسأله عما حمله على اختيار موضوعها

(١٠) «زهرة العمر» : ص ١٧٨

(١١) مجلة «الرسالة» فى العدد ٢١ فى ١١ / ١١ / ١٩٣٣ ، عن «تحت شمس الفكر» ص ٢١٢ ـ ٢١١

(١٢) «الرباط المقدس» : ص ٩١ ، وقد صدرت سنة ١٩٤١ ، أى قبل نشر المسرحية بإحدى عشرة سنة .

(١٣) ملوناروحوس : «إيزيس وأوزوريس» : ترجمها عن اليونانية : حسن صبحى بكرى ، راجعها : محمد صقر خفاجة ، الألف كتاب (٢٣١) ، دار العلم ص ٩

(١٤) «المسرح المصرى» : دار إيريس للطبع والنشر ، ١٩٥٣ ، ص ١٠ ، ١١

(١٥) نيبل الأنبى : «من عالم المسرح ـ محاورات ودراسات» : الدار المصرية للطباعة والنشر ، ١٩٩٠ ، ص ٢٧

(١٦) د. لويس عوض : «دراسات فى أدبنا الحديث» ، «والملحمة» ، ١٩٦١ ، ص ٨٩ ، وهو نفس المقال المنشور فى جريدة «المساء» ، ٣٠ / ١ / ١٩٥٧ .

(١٧) د. محمد مندور : «مسرح توفيق الحكيم» ، ط ٢ ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٦ ص ١١١ ، وهو المقال المنشور فى جريدة «الشعب» : ٣ / ٢ / ١٩٥٧ .

(١٨) المصدر السابق ص ٩٧

(١٩) جريدة «الجمهورية» : ١٨ / ١ / ١٩٥٧

(٢٠) حاولت أن أعرف من المؤلف المصادر التى اعتمد عليها ، فاعتذر بأنه نسيها ، ثم اضاف أنه ألف المسرحية خلال مدة عمله مديرا لدار الكتب المصرية ، فأتاح له ذلك فرصة الاطلاع على مجموعة كبيرة من المراجع تحدث عن الأسطورة وتفسيراتها

(٢١) «إيريس» : ص ١٦١

(٢٢) جريدة «الشعب» : ١٩ / ١ / ١٩٥٧ ، والمقال بتوقيع «كاتب كبير» ، وقد أشار أحمد حمروش فى كتابه «المسرح من الكواليس» (دار نور الهوسف ١٩٩٦ ص ٢٢٠) إلى أن كاتبها هو الدكتور حسين مروى الذى خرج من نشر اسمه لأنه كان وقتها وكيلا لوزارة الإرشاد ، وكان للمسرح فيها الذى عدم المسرحية تماما ما ، وتحمس لإشراف المباشر.

(٢٣) ملوناروحوس : «إيريس وأوزوريس» : ص ٢١

(٢٤) المصدر السابق : ص ٢٨

(٢٥) المصدر السابق ص ١٨٨

(٢٩) سليم حسن : «الأدب المصرى القديم» : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩١٥ : جـ ٢ ، ص ٨١ .

(٢٧) وهو الدكتور حسن صبحى بكرى مترجم أسطورة «إيزيس وأوزوريس» لملوناروحوس فى تقديمه لها ص ١٢

(٢٨) المصدر السابق ص ١٣ ، ١١

(٢٩) المصدر السابق : ص ٢٩

(٣٠) ملوناروحوس : «إيزيس وأوزوريس» : مقدمة المترجم ، ص ٨

(٣١) المصدر السابق ص ٣١

(٣٢) James George Frazer. «The Golden Borgh, : Study in Magic and Religion; abridged ed., Macmillan and Co., 1932, P. 363

(٣٣) ملوناروحوس : «إيزيس وأوزوريس» : ص ٣١ ، ٣٢ .

(٣٤) المصدر السابق ص ٣١

(٣٥) المصدر السابق ص ٣٣

(٣٦) المصدر السابق ص ٣٤

(٣٧) المصدر السابق ص ٣٤ ـ ٣٩

(٣٨) أتيين دريرون : «المسرح المصرى القديم» : ص ٦ ،

(٣٩) ملوناروحوس : «إيزيس وأوزوريس» : ص ٦٣

(٤٠) د. لويس عوض : «دراسات فى أدبنا المعاصر» : ص ٢١

(٤١) ملوناروحوس : «إيزيس وأوزوريس» ص ٨

(٤٢) المصدر السابق ص ٣٣

(٤٣) «المسرح المصرى القديم» : ص ١١٧

(٤٤) المصدر السابق ص ٦٢ .

(٤٥) المصدر السابق : ص ٥٨

(٤٦) سليم حسن : «الأدب المصرى القديم» : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩١٤ ، جـ ١ ، ص ١١٢ : ١٣١ ـ ١٩٠١ عبد المنعم أبو بكر . «أساطير مصرية» : دار المعارف بمصر ، سلسلة «اقرأ» : ١٣١ ـ ١٩٠١

(٤٧) «أساطير مصرية» : ص ٢٠ .

(٤٨) «الأدب المصرى القديم» : جـ ٢ . ص ٨٨

(٤٩) المصدر السابق جـ ٢ : ص ٩٠

(٥٠) المصدر السابق جـ ١ ص ١١٩ .

(٥١) المصدر السابق جـ ١ ص ١١٠ .

(٥٢) ملوناروحوس . «إيزيس وأوزوريس» : ص ٣١

(٥٣) المصدر السابق ص ٣٨

(٥٤) «الأدب المصرى القديم» : جـ ٢ ، ص ١٨

(٥٥) المصدر السابق جـ ٢ : ص ٩٠

(٥٦) «أساطير مصرية» : ص ٣٠

(٥٧) «الأدب المصرى القديم» : جـ ١ ، ص ١٣٦

(٥٨) «المسرح المصرى القديم» : ص ٥٨

(٥٩) المصدر السابق ص ١١٦

(٦٠) المصدر السابق ص ٥٨

(٦١) المصدر السابق ص ١١٩

(٦٢) المصدر السابق ص ١٣١

(٦٣) المصدر السابق ص ١١٦

(٦٤) المصدر السابق ص ١١٦ ، ١١٧

(٦٥) وتتفق فى هذا مع ما ذهب إليه د. مندور من أن الصراع الذى تقوم عليه المسرحية ليس فى جوهره صراعا بين العلم والسياسة ، بل هو صراع بين الواقع والمثال فى محاول السياسة بالحكيم («مسرح توفيق الحكيم» ص ٩١) .

(٦٦) من مقال نجيب عبد الله ـ مجلة «المسرح» : العدد ١٤ ، يناير ١٩٦١ ص ٥٢

(٦٧) «سلطان الظلام» : ص ٧٥

(٦٨) أحمد شوقى : «مسرح كليوباترا» : مطبعة مصر ، ١٩٣١ ، ص ٣

(٦٩) صلاح عز الدين فى مقال بجريدة «المساء» : ٧ / ١ / ١٩٥٧

(٧٠) «دراسات فى أدبنا الحديث» : ص ٨٧

المجلس
الأعلى
للثقافة

قطاع المسرح
يقدم

مسرحيات جديدة لموسم الصيف عام ١٩٨٢

المسرح القومي
على مسرح بيرم التونسي

الأيام الصعبة

تأليف: سعد مكاوي
إخراج: فتحي الحكيم

المسرح الكوميدي
على مسرح بيرم التونسي

نجوم الظهر

تأليف: سيد الشوربجي
إخراج: جلال عبد القادر

إنتاج مشترك
على المسرح العمراني بكابيتول علوي

قسمتي

تأليف: نجيب الريحاني وبديع خيري
إخراج: السيد راضي

مسرح الطليعة
قاعة "٧٩"
يقدم

الحصان

تأليف: كرم النجار
إخراج: أحمد زكي

المسرح العائم الصغير
يقدم

حدث في عصر الرشيد

تأليف: الشاعر عبد الوهاب محمد
إخراج: علي نصر

مسرح الأنفوشي
بالإسكندرية
يقدم

سفروت في أعماق البحار

تأليف: سلطان شهاب
إخراج: فكري أمين

فرقة المسرح المتجول
بأحياء القاهرة والمحافظات ومصايف الجمهورية

أزمة شرف

تأليف: ليلى عبد الباسط
د. محمد الباجس
إخراج:
عبد الغفار عودة

عرض جديد

فرقة مسرح الشباب

إخراج:
رشاد عثمان

العرض المسرحي

بين التأليف والإخراج

سعد أردش

هناك شبه إجماع على أن «المسرح» فن «الكلمة» ـ ولقد يقال نفس الشيء عن الشعر، والقصة، والرواية، وفنون الأدب كافة، بل إن التعريف قد ينطبق أيضا على الفنون التشكيلية والتعبيرية، ذلك أن المقصود بالكلمة هنا ليس مجرد «اللفظ» أو التعبير الخارجي، إشارة كانت أو قناعا أو حركة أو شكلا أو كتلة، وإنما المقصود هو المضمون الذي يُرسله هذا اللفظ أو ذلك التعبير إلى المستمع، أو إلى المشاهد، تصريحا أو تلميحا. غير أن «المسرح» يختلف عن جميع الفنون الأدبية والتشكيلية والتعبيرية من حيث هو «مجمع الفنون»، أي إنه لا يقوم على الكلمات فقط. فلابد له على الأقل من «الممثل» الذي يحمل الكلمة إلى المشاهدين أو «الجمهور»، ولابد له من إطار معماري أو مكاني، حتى ولو كان هذا الإطار مجرد فراغ محدود وقع عليه الاختيار عمدا أو عرضا داخل الفراغ الكوني الفسيح، ولابد له من إطار تشكيلي مجسم ومجسد لبيئة «الكلمة» أو بيئة «الحدث»، أو بشر إليها على الأقل، ثم لابد له في النهاية من فنان مفكر، تكون له القدرة على نظم هذه العناصر في قصيدة واحدة من الشعر: ذلك هو «المخرج».

ولقد كان هذا الفنان (المخرج) في الأصل هو نفس «الممثل». إذا صح أن الممثل هو المبدع الأول للمسرح ـ أو كان هو نفس «المؤلف» ـ إذا صح أن «المؤلف» (أو الشاعر) هو المبدع الأول للمسرح. وفي الحالتين لم يكن هناك مجال للتعرفة أو للمقارنة. أو للتناقض. بين كلمة المؤلف (ممثلا كان أو شاعرا) وبين الكلمة التي تصل في النهاية إلى الجماهير، لأن المنبع في الإلهام وفي التجسيد واحد. ولكن الحال قد تبدلت منذ فرض «المخرج» نفسه على المهنة المسرحية، فأصبح الشاعر شاعرين: شاعرا مؤلفا يكتب نصه المسرحي على الورق، وشاعرا مخرجا يتولى تجسيد هذا النص وتقديمه للجمهور. ومن هنا يبدأ التشكيك في أن الكلمة التي بسطها الشاعر الأول على الورق هي ذات الكلمة نفسها التي قدمها الشاعر الثاني في الفراغ المسرحي. ومن هنا تبدأ التناقضات. ويجد «الناقد» مجالا خصبا لنوعية ثالثة من الإبداع مما يمارسه من نقد للنص والعرض معا.

على أننا إذا أمعنا النظر في الصورة المسرحية (العرض المسرحي) لوجدنا أن الأمر ليس مقصورا على الازدواجية الناشئة من تفسير المخرج لكلمة المؤلف، ذلك أن مجموعة الممثلين والتشكيليين والتعبيريين هي في الواقع مجموعة من الإرادات الإنسانية المختلفة، وأن لكل فرد في هذه المجموعة إمكانياته الإبداعية الخاصة، وفكره الخاص، وطموحاته الخاصة، الأمر الذي قد يجعلنا على الاعتقاد بأن لكل منهم دورا ـ أيًّما كان حجم هذا الدور ـ في طريقة تجسيد كلمة المؤلف. على أننا إذا افترضنا في المخرج القدرة الكاملة على تطويع هذه المجموعة من المبدعين، ودفعها داخل الحدود الصيقة لمنهجه في الإبداع وفي التفكير، فإننا يمكن أن نطمئن إلى أن الأمر لا يتجاوز تلك الازدواجية في التناول بين الكاتب والمخرج.

النص والعرض

ويمكن أن نخلص من هذا إلى أن النص المسرحي المكتوب على الورق هو حقيقة فنية تختلف كل الاختلاف عن العرض المسرحي. فالنص أشكال جامدة على الورق، يستمتع به قارىء واحد في اللحظة الواحدة، والعرض حياة منصهرة تزخر بالدم والحركة والفكر والانفعال، تقيم حوارا حيا بين مجموعة من الفنانين في الفراغ المسرحي ومجموعة من المشاهدين في مكان المتفرجين. والنص بالنسبة للقارىء الواحد أشبه ما يكون برسالة من دهر أحادي إلى دهر أحادي، في حين أن العرض موقف اجتماعي حي نابض، يجمعه جانب من المجتمع ـ يمثله الفنانون المسرحيون ـ أمام جانب آخر من المجتمع. يمثله الجمهور ـ بكل ما يترتب على ذلك من إثارة أو استفزاز. ولقد يبدو لي الأمر كالفرق بين التخطيط على الورق لمعركة حربية وبين المعركة ذاتها إذ نسعر نارها بين جيشين. وشتان بين حذق التخطيط وبطولات المعركة الحية.

النص تركيبة لغوية تكشف عن الإبداع الدرامي للكاتب ، ولكن هذا الإبداع يبقى في إطار نظري ومفترض ما بقي داخل صفحات الكتاب . وحتى ولو التقط ذلك الكتاب قارىء فإن العلاقة الذهنية بينه وبين إبداع الكاتب لن ترقى إلى مستوى التجسيد الفعلي ، ولا إلى مستوى الحوار الاجتماعي الحي الحار . ولقد تحرج القارىء من تجربته الذاتية مع النص المقروء مما يحظى به من قراءة خاصة أو رواية على الأكثر ، ولكنه لن يعيش التجربة الانفعالية الحية للشخصيات المسرحية ، ولن يحول الأحداث الدرامية إلى حقيقة واقعة . إن القارىء - في أحسن صوره - «مُتلق» ذهني ، حتى ولو كان من حدة الخيال بحيث يتصور الفراغ المسرحي يموج بالأحداث والشخصيات ، في ذهنه أو في الفراغ من حوله والصفحات المقروءة . أما المخرج في العرض المسرحي فذات اجتماعية حية ، تتفاعل مع الذوات الاجتماعية التي تحاوره في صالة العرض ، ومع الذوات الاجتماعية التي تواجهه على خشبة المسرح . بعد أن تلبسها الممثلون بحولوها من مجرد شخصيات فنية - أو مسرحية أدبية - إلى كائنات بشرية تموج بالحركة والانفعال والوجدان والفكر فعلا ورد فعل . إن المخرج «مشارك» حي لا يقتصر دوره على التلقي أو الانفعال الذهنيين ، وإنما يتجاوز ذلك إلى الاتجاب الفكري لهذا الرأي أو ذاك ، ولقد يتحول الإتجاب إلى انتماء فكري ثم إلى حركة وتنفيذ

تتعدد العروض ، والنص واحد

لقد أدى تواجد المخرج على ساحة المهنة المسرحية ، وبوجه خاص في القرن العشرين ، إلى إتاحة إمكانيات واسعة لتقديم التراث الأدبي المسرحي ، قديمه وحديثه ، في عروض متعددة ، ومن وجهات نظر متباعدة ، بل إن النص الواحد قد تتعاصر عروضه في اللحظة الواحدة في بلد واحد أو في بلاد متباعدة . وعلى سبيل المثال فإننا نجد كثير الشعراء المسرحيين من أمثال سوفوكل وشيكسبير وشو وبراند ولوركا وبريخت على الخارطة المسرحية في أكثر من بلد في الموسم الواحد . بحيث يستطيع المتفرج أن يشاهد عرضا آخر لمخرج آخر أو أكثر لنص مسرحي واحد في الموسم الواحد

ولاشك أن تعدد العروض للنص المسرحي الواحد ، في اللحظة الواحدة أو في لحظات متباعدة ، وفي المكان الواحد أو في أماكن متباعدة ، يقدم لنا فرصة أكثر ثراء لبحث الموضوع المطروح ، ذلك أننا سنتبين موضوع الأبعاد الحقيقية لنوعية جديدة من الإبداع ، تختلف اختلافا جذريا عن إبداع الكاتب ، ليس فقط في عمل المخرج ، ولكن أيضا في عمل الممثل والموسيقي والتشكيلي كما قدمنا . هذا الإبداع الجديد الممثل بصفة أساسية في خطة المخرج ، لابد أن تقدم العرض المسرحي بشكل يختلف كثيرا أو قليلا عن الحدود التي نصورها الكاتب وهو يسطر نصه الأدبي على الورق . فإذا سلمنا بهذه النتيجة . ولسنا نملك إلا أن نسلم بها نظريا وتطبيقيا ، فإنه يجب أن نسلم أيضا بأن تناولات المخرجين للنص الواحد لن تكون متطابقة ، بل ستكون . دون شك . طبعات مختلفة لنص النص . قد يكون بعضها ممتازا ، وقد يكون بعضها الآخر سيئا . على أن الامتياز والسوء هنا لن ينالا من المصنف الأدبي الأصلي إلا في حدود طبيعته ومستواه الأصليين ؛ فنحن سنستطيع مثلا أن نحكم على عرض من مئات العروض التي قدمت لمسرحية «هاملت» لشيكسبير بأنه جيد ، وعلى عرض آخر بأنه سيئ ، دون أن يؤثر تقويمنا هذا على التقويم الراسخ لنص شيكسبير .

نخلص من هذا إلى أن تناول المخرج لنص مؤلف آخر قد يؤدي إلى احتمالات متعددة . فهو قد يقدم عرضا جيدا لنص جيد أو رديء ، وهو قد يقدم عرضا سيئا لنص جيد أو رديء . وهو أيضا قد يتجاوز حدود إبداع المؤلف ، عن قصد أو عن غير قصد ، فيقدم عرضا بعيدا كل البعد أو بعض البعد عن نص المؤلف . ولكي نجنب ألما نفهم من هذا أن المخرج مطلق الحرية في مواجهة نص المؤلف . فإن لمهنة الإخراج معاييرها وقوانينها التي استقرت على مدى قرن ونصف من الزمان .

المعايير التي تحدد حرية المخرج

أحب بادئ ذي بدء أن أستبعد من إطار البحث موهبة المخرج غير المبدع ، أو ما نستطيع أن نسميه «المخرج المنفذ» ، وهو ذلك المخرج الذي يقتصر عمله على تنفيذ تعليمات المؤلف بالنص . دون أن يُعمل قدراته الإبداعية بقصد التوصل إلى عرض يتميز بالجدة والابتكار . والحق أن استبعاد المخرج المنفذ من دائرة هذا البحث أمر بديهي إذا وضعنا في اعتبارنا أن عمله لن يكون في النهاية مجالا لإثارة أية معارفات بين النص والعرض[1] . ولعل هذا هو السبب في تحبيذ بعض «المخرج المفسر» ، لأن التفسير هو المطلق الأساسي للإبداع في عمل المخرج . وهو في نهاية الأمر الطريق الذي يكتشف من خلاله كثير من عناصر المعارفة عند تقديم العرض المسرحي ومقارنته بالنص المسرحي . وعلينا كذلك أن نستبعد من دائرة البحث «المخرج المؤلف» ، و«المخرج المعدّ» . والفرق بين الاثنين أن الأول يكتب نصه ثم يبدأ في تنفيذ خطة إخراجه بنفسه . وغالبا ما تكون خطة الإخراج موضحة بالتفصيل في النص المكتوب وفي تاريخ المسرح أمثلة كثيرة للمخرج المؤلف ، بدءا من إسكيلوس وانتهاء بيرانديللو وآرثر ميللر . أما المخرج المُعد فهو مخرج مؤلف أيضا ، غير أن نصه يستمد حياته من نص لمؤلف آخر . إنه يعيد صياغة نص قديم أو حديث من وجهة نظر إبداعية جديدة ، وإن كان النص الجديد يقوم على نفس المعطيات التي قام عليها النص الأول . من أسطورة أو قصة . وشخصيات فنية . ولكن النص الجديد سيقدم بالتأكيد صياغة درامية مختلفة ، أو اتجاها فكريا مختلفا ، أو - على الأقل - لغة تختلف عن لغة النص الأول . ومن المخرجين البارزين في هذا المجال «برنولد بريخت» الذي يعرض مسرحه بتناولات جديدة لنصوص سوفوكليس وشيكسبير وبرنارد شو . ونصوص أخرى من المسرح الآسيوي . تناولات تعد نماذج لنظرية جديدة هي نظرية «المسرح الملحمي» تناقض نظرية أرسطو في «المسرح الدرامي» . إن بريخت في الحقيقة مخرج «مفسر» . ولكنه يبدأ تفسيره من صياغة جديدة للنص الأدبي . ومسرحه غير قابل - هذا السبب على وجه التحديد - لتفسير جديد وبريخت وغيره من المخرجين . عندما يعيدون تأليف النص الأدبي إنما يعالجون بأمانة معيارا من أهم المعايير التي تحكم مهنة المخرج ، وهذا المعيار **أمانة المخرج قبل نص المؤلف الأصلي**

تفسير المخرج

وأحب هنا أن أوضح حدود عملية التفسير التي يقوم بها المخرج والفنانون العاملون بالعرض ، مما لا يتعارض مع قاعدة الأمانة مع النص الأدبي إن قدرة أي نص مسرحي على الخلود ، تتحلى في قدرته على التعبير عن الإنسان الاجتماعي في كل زمان ومكان . وهذا هو السبب الخفيي في ثبات أشياء عالقة الأدب المسرحي من كل الأجناس ، ومن كل اللغات . على واجهات المسارح في أنحاء العالم . بهذا هو السبب أيضا في أن المسارح تلجأ إلى تراثهم كلما أصاب الأدب المسرحي المحلي قصور عن ملاحقة اهتمامات المجتمع ومعنى هذا أن المخرج ملزم بالكشف عن عناصر المعاصرة في النص القديم ، أو عن عناصر الغرابة في النص الأجنبي الآتي من بعيد ، وهي العناصر التي تنمي وشائج العلاقة بين نص بعيد في الزمان أو في المكان وبين الجماهير وبدون هذه العلاقة يبقى النص والعرض عربيين على المشاهدين . وعملية الكشف هذه هي جوهر التفسير عند المخرج ، وهو يجد وسائله في «لغة المسرح» . بعد أن يكون قد أعد لنفسه منطوق هذا التفسير ، واضحا سير عناصر ، نابعا من طبيعة النص دون افتئات ولا تزيد . وبعد أن يطرح هذا المنطوق على مجموعات الفنانين والمبدعين المشاركين في العرض ، ويوضح لهم الطرق ووسائل التعبير التي يمكن لكل منهم أن يرتادها ليحقق مستوى الملاءمة الممكن في التوصيل . ولقد يجد المخرج نفسه مضطرا لإدخال بعض التبديلات على النص لتحقيق المعاصرة ، وللوصول إلى إيقاع ونص يتواءمان مع اللحظة الاجتماعية للعرض .

عندما أخرجت مسرحية «أنتيجونا» لسوفوكل للمسرح العالمي في ١٩٦٥ كان منطوق التفسير الذي وجدت أسانيده حلية في النص يقوم على تجسيد مفهوم «الديمقراطية» ، وما تضعه من التزامات على عاتق الحاكم والمحكوم على السواء ولقد كنت واعيا أشد الوعي بالمفهوم الذي أجمع عليه النقد لهذا النص ، وهو يقوم على التناقض بين الإحساس بالعشيرة والإحساس بالوطن الكبير . تناقض أطاح بكل أبطال التراجيديا في نهاية دموية ، ولكني وأنا في التفسير الذي اخترته للشكل المنطوق لهذا المفهوم ، واكتشفت في متن النص كثيرا من المشاهد وعبارات الحوار التي تعزز هذا التفسير وتشكل محورا ومرتكزا له . لقد رأيت من المناسب أن أعبر هذا التفسير بإجراء تعديل جوهري في تشكيل «الجوقة» ، بزيادة عددها أولا ، بحيث تصبح رمزا للشعب لا للشيوخ والحكماء ، وبإضافة بعض العناصر السالبة ، بحيث تشير إلى المجتمع بكليته الرجل بالمراد ولقد عاونني هذا التعديل . كما عاونني الإيقاع السليم والملون الذي اخترته لأداء الجوقة إلى توسيع دائرة الحوار الفكري حيث أصبح يشكل أساسي يقوم بين الجوقة والأبطال . بعد أن كان يجري بصفة أساسية بين الأبطال . ونصف الجوقة موقف المتفرج والمعلق . لقد انتقل التناقض كمنهجه لذلك ليحتل مكانه المعاصر بين عناصر القهر وعناصر الدعوة إلى التحرر . وتحول إلى صراع فكري بالمعنى المعاصر .

وتلقد هاجمني أحد النقاد بقسوة بسبب هذا التعديل الذي ما أزال عند أنه مجرد تطوير مشروع لتسمح به العلاقة بين المخرج والنص .

قاعدة الأمانة

ونعود مرة أخرى إلى الحديث عن أمانة المخرج في مواجهة النص ومؤلف النص ، فنقول إن هذه القاعدة قد بدأت تتحدد معالمها مع بداية استقرار شخصية المخرج المعاصر في العقود الأولى من القرن العشرين . ولقد اجتهد الكثيرون من رواد الإخراج في تفسير هذه القاعدة وتقرير ضوابطها الموضوعية ولعل «جاك كوبو» أبا الحركة المسرحية المعاصرة في فرنسا أن يكون من أهم من تعرضوا لتشريع هذا المبدأ ، حيث يقول إنه يجب على المخرج «أن يكتشف الوحدة الأساسية للدراما . وأن يجسد إيقاعها في عمله . ويجب عليه أن يكون أمينا . ومتواضعا ، وناجحا . وحساسا . والمخرج لا يبتكر أفكارا . ولكنه يكتشفها إن دوره أن يترجم الكاتب ، أن يقرأ النص . وأن يحس إيحاءاته ـ وأن يتمكنه . تماما كما أن الموسيقي يقرأ النوت الموسيقية ويعيها لمجرد المرة الأولى »[٢] ونحس نحن أن نتوقف قليلا عند حدود قاعدة «الأمانة» كما يطرحها كوبو ، فهو يضع في كلماته عدة معايير لتحقيق القاعدة .

(أ) إن المخرج لا يبتكر أفكارا ، ولكنه يكتشفها

فالمخرج في الحقيقة مبدع ثان بعد المؤلف ، ويقوم إبداعه أساسا على المعطيات التي يقدمها له نص المؤلف وعلى ذلك فإن الفصل الأول لابتكاراته يرجع إلى ما يوحي به النص من منطلقات الابتكار . وكوبو يسمي ابتكارات المخرج اكتشافات . لا لأنه يعني عنه صفة الابتكار والإبداع ، ولكن ليؤكد الأصل للمؤلف . وهنا يتميز مخرج عن مخرج آخر في اكتشاف العنصر الموحي بالإبداع ، وفي العثور على منطلق هذا الإبداع ويشير كوبو هنا إلى الموسيقي (عازفا أو مغنيا) كمثل جيد للإبداع ، على أساس من نص أصيل هو النوتة الموسيقية وكم استمعنا لأكثر من عازف أو مغن يعزفون نفس اللحن ، وكم صفقنا للواحد ونصف الآخر ! وعلى ذلك فإن استبعاد الفنان خطوط إبداعه من فنان آخر ليس حائلا دون الإبداع ، وإن كان ملزما لقاعدة «الأمانة» قبل الموضوع أو النص الموحي

عندما استأذنت توفيق الحكيم في إخراج «بإطالع الشجرة» لمسرح الحبيب في ١٩٦٤ ، وكان قد أدوجها في إطار مسرح اللامعقول ، مستبدلا لها بكشف الأغنية الشعبية التي استشت منها المسرحية من «لامعقولات» ، أدركت للوهلة الأولى أن مسرحية الحكيم لا يمكن أن تندرج في إطار مسرح العبث الذي أبدعه يوجين يونسكو وصمويل بيكيت وغيرهم . وأن عبثية «باطالع الشجرة» مقصورة على بعض ملامح الأسطورة الشعبية التي صممها فكر الشخصية الرئيسة وخففت من أن الحكيم لم يستطع أن يتخلص من أسلوبه في صياغة مسرحه لذلك فقد تجاذبني المنهج العبثي الذي سلكته في إخراج «نهاية اللعبة» لصمويل بيكيت في ١٩٦٢ . ولجأت إلى المدخل الواقعي الذي تسوده بين الحين والآخر ملامح التجريد أو الرمز . وفي حوار مع توفيق الحكيم ـ بعد أن شاهد العرض مسجلا على شاشة التليفزيون ـ قال لي ما معناه . لقد أنست بإخراجك للمسرحية أكثر مما أوال توفيق الحكيم ، وأن المسرحية لا تنتمي لأسرة اللامعقول هل كان من الممكن أن أعرض على

المسرحية إطارا آخر ؟ ! لم يكن هذا ممكنا ، لسبب بديهي ، هو أنى اتخذت مادتى من النص ، والنص براء من العيبة . وسنحدث فى موضع آخر من هذا البحث عن وحدة المنهج والأسلوب بين النص والعرض .

(ب) إن دور المخرج أن يترجم الكاتب .

ويحسن بنا هنا أن نقارن بين «الترجمة» و «التنفيذ» الذى ذكرناه فلا . إن التنفيذ يعنى أن يتبع المخرج كلمات المؤلف وينفذها تنفيذا حافلا ، دون أن يُعمل خياله وحسه الثقافى والاجتماعى والفنى . إنه نوع من أنواع العمل الأعمى . ولست أعتقد أن مخرجا موهوبا ومثقفا ودارسا يمكن أن يسمح لنفسه بأن يلتزم حدود التنفيذ . أما الترجمة التى يعنيها كوبو فشىء آخر يمكن أن ندلك أبعاده إذا أمعنا النظر فى معنى الترجمة من لغة إلى أخرى ، وخاصة فى الميدان الأدبى . إن مترجم المصنف الأدبى يستحيل عليه أن يلتزم النص اللفظى دون الرجوع إلى طبيعة اللغة الأصلية والاستعمالات المختلفة للألفاظ حسب أوضاعها فى التراكيب المعنوية المختلفة . إن مترجم النص الأدبى مطالب بتقديم معادل لغوى للصورة الإبداعية التى رسمها المؤلف الأصلى ، وكذلك المخرج ، فهو مطالب بتقديم معادل مسرحى للصورة الأدبية التى بسطها المؤلف الأصلى على الورق . غير أن المعادل المسرحى الذى يقدمه المخرج يختلف اختلافا شاسعا عن المعادل اللغوى الذى يقدمه المترجم ، فالمترجم وسيلته اللغة فحسب ، أما المخرج فتتعدد لديه وسائل التجسيد .

(جـ) على المخرج أن يقرأ النص ، وأن يحس إيحاءاته ، وأن يتملكه

وقراءة المخرج للنص المسرحى تختلف اختلافا جوهريا عن قراءة القارئ العادى ، مهما يكن هذا القارئ مثقفا أو مهتما بالمسرح أو هاويا . فقراءة المخرج قراءة دراسة وتشريح واستجلاء لعناصر الشعر المسرحى . وهذه العناصر كثيرة ، نذكر منها على سبيل المثال : الشعر الرابع من الصياغة اللغوية للحوار ، شعراً كان أو نثرا ، والشعر الرابع من الأحداث ، وهو ما يمكن أن نطلق عليه اللمسة الدرامية . يقول كوبو فى تصوره لعمل المخرج فى مرحلة القراءات الأولى «.. وبعد قراءة متأنية ، تبدأ الصفحات المبتة نبض بالحياة بين يديه . فهى لن تكون بعدُ رموزا مخطوطة على الورق . إن المخرج يمنح معانى هذه الكلمات كما هائلا من الإحساس الحيوى ، فتتحول إلى أصوات تنطلق أو تكف عن الكلام بناء على أمره ، وإلى إشارات معبرة ، وإلى وجوه مصبغة وتأخذ الأماكن ، والأزمان ، والألوان ، والأضواء ، فى الانضباع أمامه ، لتتحول إلى عناصر محددة من العواطف والانفعالات ومن الأحداث ...»[3]

ومن المعايير المهمة التى يعرضها كوبو على المخرج : أن يحس إيحاءات النص ، وأن يتملكه . وهذان المعياران يعرضان بالضرورة فى المخرج قدرا غير محدود من الاقتناع بالنص مضمونا وشكلا . بل إن هذا الاقتناع يجب أن يصل إلى مدارج «الحب» ، بكل المقاييس التى يمكن أن نقيس الحب . وما من فنان فى الواقع لا يحب خليفته الصبة ابتداء وانتهاء . ويكفى أن نشير هنا إلى أسطورة «بجماليون» وما نص به قلبه من حب لتمثاله . ولعل هذا الحب هو ما يعبر عنه كوبو بكلمة «التملك» . والحب الذى يصل درجة التملك لابد أن يؤاخى بين المؤلف والمخرج فى خدمة النص .

ومع ذلك ، ومهما يحقق المخرج مع المؤلف من درجات المؤاخاة ، فإنهما سيظلان دائما مدعوين من نوعين مختلفين ، لكل منهما وسائله ومن هنا تنأتى المعارفات والمناقصات . وسنحاول هنا أن نحصر عناصر الاتفاق الإلزامية ، وأن نستعرض بعض العناصر التى تثير التناقض بين المؤلف ، مؤلف النص ومؤلف العرض[4] .

عناصر الاتفاق الإلزامية بين المؤلف والمخرج

(١) المضمون الفكرى

من غير المتصور أن يعبث المخرج بفكر المؤلف ، ومن الصعب أن نختار مخرجا نصا لمؤلف دون إيمان بمحتواه الفكرى ، أو — على الأقل — دون التسليم بهذا المحتوى . وهذا الالتزام يطرح قضية إذا سلمنا بأن الكاتب مفكر بالضرورة ، لأنه يختار كلمته عن التزام بمضمونها الفكرى . فهل يجب على المخرج أيضا أن يكون مفكرا ، وأن يلتزم باتجاه معين من الاتجاهات الفكرية ؟

ونحن إذ نطرح هذه القضية للمناقشة ، إنما نعيد فى الواقع موضوعا سبق أن طرحناه على سبيل التقرير ، ولكن ها هو ذا يعرض للمناقشة مرة أخرى ، ذلك هو موضوع المخرج المنفذ والمخرج المفسِّر . والواقع أنه إذا جاز أن يكون المخرج مجرد منفذ — وقد استبعدناه من إطار بحثنا — فإنه يمكن أن يعى نفسه من قضية الفكر ، وأن ينفذ نصوصا تنتمى إلى منابع متناقضة من الفكر الاجتماعى أو الدينى أو الاقتصادى . الخ . . وهو أمر يضاف بشكل مطلق مع وظيفة الفنان ، وقد ذكرنا بالمثل الشعبى الذى أوردناه إياه الاستعمار : «الى بنحور أمى أقول له ياعمى» . وعلى ذلك فإن المخرج الفنان المبدع يجب أن يكون مفسرا ، ولما كان التفسير عملية فكرية بالضرورة ، فإنه لابد أن يكون مفكرا . وكما أن الكتّاب — منذ المسرح الإغريقى — ينتمون بطريقات متناقضة ، تنتمى إلى الفكر الإنسانى . فلابد أن يكون المخرجون أيضا منتمين بشكل أو آخر إلى هذه التيارات الفكرية ، ولابد أنهم عندما يختارون نصوصا لإخراجها يضعون فى اعتبارهم اختيار المضمون الفكرى لهذه النصوص أيضا ، ويلتزمون به ، فإذا لم يلتزموا بهذا المضمون فإن الأكرم لهم أن يتركوا النص ويبحثوا عن غيره ، أو — على الأقل — أن يؤلفوا لأنفسهم . أما إذا أصروا على تجسيد النص — برغم تناقضهم الفكرى مع محتواه — فإنهم صائرون إلى أحد مصيرين : إما أن يفرغوا النص من محتواه ، وإما أن يتناولوه بالتحريف ، وكلا الأمرين جريمة تخانة للأمانة . وليس أقسى على نفس المؤلف من تحريف فكره .

على أن الالتزام بفكر النص لا يقتضى بالضرورة تسليم المخرج بفكر المؤلف أو التزامه به : فهناك دائما مجالات للاختلاف فى الحرفيات أو فى الوسائل . ومن باب الاختلاف حول الوسائل أو التفاصيل سأحكى عن خلاف حاد وصارخ قام بين الدكتور يوسف إدريس وبينى ، فى التدريبات الأخيرة لمسرحيه «المحطمين»[5] فى ١٩٦٩ .

مجلس الإدارة) بأن الخطب القديمة للأخ ، والمسجلة على شرائط ، تنطلق من مكبرات الصوت بحيث تطغى على صوته الحديد وتضمسه ، وهنا تنزل من السوفيتا ستارة سوداء لتحجب الأخ عن الأنظار إلى الأبد

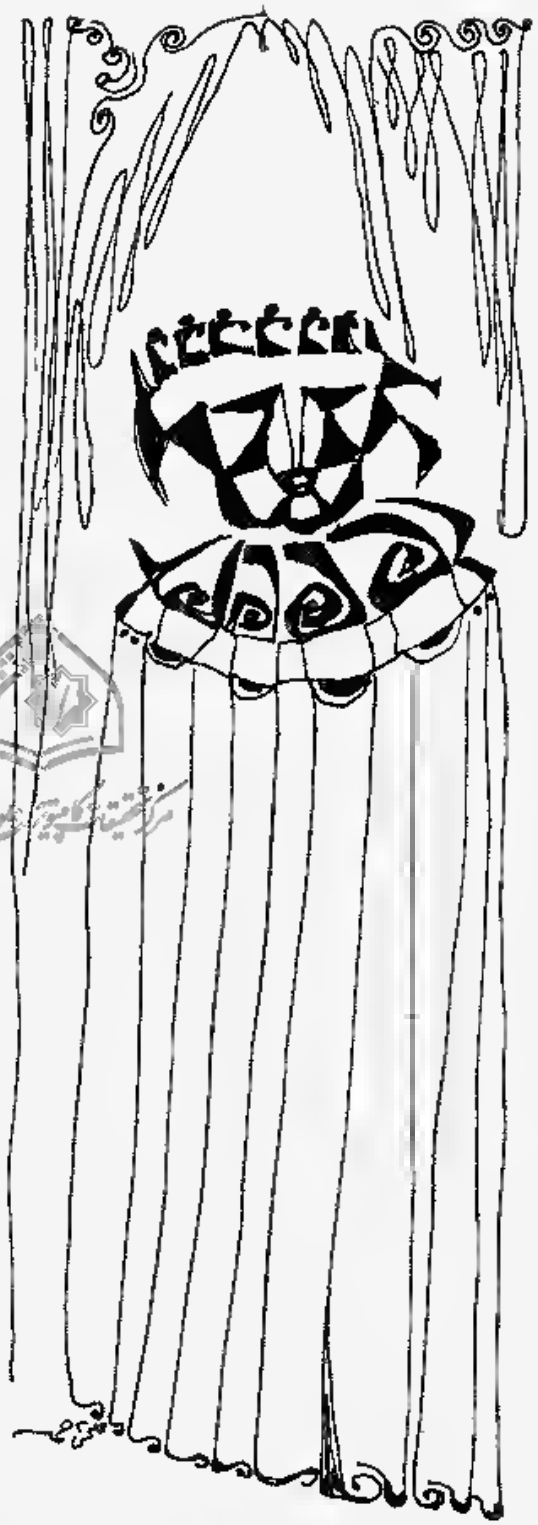
كان العرض كاملا ومستفزا ، وكان المفروض أن يفسح للجمهور بعد أيام قليلة . بمعنى أنني أنهيت عمل المخرج ، وأصبحت وظيفة التدريبات المقبلة إتاحة الفرصة للممثلين والصبيي لمزيد من الحفظ والضبط . ولم يكن بخطر ببالي أن أجري بالعرض تعديلا أي تعديل . غير أن القاعدة في العمل هي أن يكتشف الفنان بين آن وآخر مجالا للمسة هنا ولمسة هناك ، سعيا إلى مزيد من الجودة

وعندما انطلقت مكبرات الصوت تطمس الكلمة الجديدة للأخ . واستعد عامل المناظر لإسدال الستار الأسود ، لمعت في ذهني فكرة جديدة ، وفي ثوان أفزعتها ، وإذا بي ـ تلقائيا ـ أصيح بوقف سير البروفة ، وأقول لعبد الله عيث : لن تنزل الستارة السوداء ، أما أنت فسحرد إحساسك بأصوات مكبرات الصوت التي ستنطلق لتشوش عليك ، انزل من على المنبر وارفع صوتك حتى يطغى على أصوات المكبرات ، واهبط إلى الصالة ، وشق صفوف الجماهير بحطبتك ـ وإذا بصوت صارخ كالرعد ينطلق من الصفوف الخلفية للصالة لا هذا ليس فكر يوسف إدريس ، هذا فكر سعد أردش . أنا أريد له أن يموت . ويجب أن يموت .. كان صوت يوسف إدريس . ولم أكن أعلم بوجوده في الصالة . ولو علمت لعرضت عليه الفكرة أولا . وعلى أية حال فلقد انتهت الأزمة بيني وبين الصديق يوسف إدريس بعد أيام قلائل بسبب مصادرة المسرحية ليلة الافتتاح .

هذا مثال مما يمكن أن يجريه المخرج من تعبيرات في البنية الفكرية للنص ، وإن كان التغيير الذي أشرت إليه في حزئية تفصيلية . ولا يتعارض تعارضا جذريا مع الأساس الفكري للمسرحية من حيث هي نقد لالتزام الحكم بمنهج فكري واحد ، وتحريمه ـ أو تحريمه ـ للمناهج الأخرى .

(٢) الأسلوب .

عندما يختار الكاتب لمسرحيته الأسلوب الواقعي ، أو التعبيري ، أو التجريدي ، أو الرمزي .. الخ . فإنه لا يختار ذلك الأسلوب اعتباطا إن الأسلوب هو الهوية الشرعية للمسرحية ، وبدونها تفقد شخصيتها وتصبح شيئا آخر نحن لا نتصور مثلا إخراج مسرح تشيكوف خارج إطار الواقعية ، ولو حدث هذا لتوارى تشيكوف وفقدت نصوصه كل ما في بنيتها من دم ولحم .. وشعر[٦] . غير أننا قد نتفق على أن الواقعية ليست طريقا واحدا مقفلا ، وأن واقعية تشيكوف التي تتغلغل في أعماق شخصياته تختلف عما كان يجب أن يكون ، وعن الأسباب الخلفية التي أدت إلى استحالة وقوعه ، هي نوع فريد من الواقعية التي ينسجها شاعر ـ ومن هنا فإن من الممكن أن تزيد جرعة الشعر في عرض وأن تقلل تسييبا في عرض آخر لنفس النص ولكن مخرجا ما لن يخرج على معالجته بغير المنهج الواقعي ، وإلا فإنه يقع في خطيئة التخريب . واللغة التي



كان عبد الله عيث يلعب دور « الأخ » ، وكان سياق النص يقضي بأنه إذا بدأ تنفيذ خطته وهو يخطب في الجماهير (وكانت هذه الخطة بقضي بتعيير حذري في سياسة الشركة ، وهذا التعيير يصر بمراكز أعضاء

يلجأ إليها الشاعر المسرحي ليست شكلا من الأشكال يمكن أن يتبدل حسب مزاج المخرج . ولست أعني باللغة هنا مجرد الصياغة اللغوية ، ولكني أعني باللغة أيضا كل العناصر التي يوظفها الشاعر ، توصلا إلى صيغته الدرامية . نحن نلاحظ مثلا أن المسرح الكلاسيكي يضم أنماطاً كثيرة من الكلاسيكية ، ويكفي أن نلاحظ الفرق بين نصوص الكلاسيكية القديمة في المسرحين الإغريقي والروماني وبين نصوص الكلاسيكية الحديثة في عصر النهضة . لكل منهما صيغته ، ولكل منهما نهجه . رغم انتمائهما إلى مذهب واحد . والسؤال الذي نملك طرحه هنا . هل هنالك وصفة ثابتة لعرض هذه المذاهب وغيرها على مدى الزمان ؟ ! لا بطبيعة الحال ، فالمذاهب أنهار واسعة كما أشرت عند الحديث عن واقعية تشيكوف ، والفنان ابن عصره ، وابن بيئته ، ولا شك أن المخرجين والممثلين والموسيقيين والتشكيليين يطورون فهومهم بحسب تطور الزمان ، وتقدم العلوم ، وتوالي الاكتشافات ، وعلى سبيل المثال فإن إيقاع الحياة الاجتماعية متغير بتغير الزمان والمكان ، ومن المستحيل ألا يضع المخرج عرضه المسرحي بإيقاع زمانه ومجتمعه

المخرج إذن يسعى إلى ابتكار المعادل المسرحي لمفردات لغة الكاتب . ومهما اختلفت هذه المعادلات المسرحية عند المخرجين ، فإنها لابد أن تتفق في شيء واحد وأساسي : أسلوب الكاتب ، فكل نص يملي أسلوبه . ولكن لما كان من العسير أن يحكم أسلوب واحد في من كل التأثيرات لأساليب أخرى عملاً فنيا مركبا كالنص المسرحي ، فإن المخرج قد يلتقط أحيانا بعض السمات الأسلوبية الفرعية في النص ليجعلها أسلوبا رئيسيا ، كوشائج الرمزية في مسرح إبسن ، أو كوشائج الواقعية في تراجيديا يوريبيدز . وفي كل الأحوال فإنه من المفيد أن نشير إلى أن المسلمات والمعايير التي تحكم الفن لا تصل إلى مستوى القواعد الحامدة التي تحكم العلوم والرياضيات . ومن هنا فإن التفصيل الخفيف في هذا المجال هو الحس المرهف عند الفنان . وكلما كان الفنان متفتحا وناضجا اقترب إحساسه الفني من الموضوعية ، وابتعد عن الذاتية

(٣) نوع المسرحية أو جنسها .

التقسيمات المسرحية كثيرة ، وهي تزداد وتتعدد كلما تطور المجتمع حضاريا ، لتعكس تحولاته النفسية والاجتماعية والفلسفية . ولقد بدأ المسرح بتقسيم واحد رئيسي إلى تراجيديا وكوميديا ، ولكن كلا من هذين القسمين أخذ ينشطر إلى اتجاهات ، بل إننا نميل اليوم — ومنذ بدايات القرن العشرين — إلى التسليم بعدم وجود التراجيديا النقية أو الكوميديا النقية ، بل بعد الأمر مفصورا على إضافة نوعية ثالثة هي التراجيكوميديا أو الكوميتراجيديا ، بل إن كل نوعية من النوعيتين التقليديتين قد خلقت لها فروعا متعددة وراح الأمر تعقيدا دخول الموسيقى والغناء إلى المسرح . فأصبح هناك « مسرح غنائي » ذو تقسيمات عدة ، ثم دخول الرقص بأشكاله المختلفة . بالإضافة إلى مقومات أخرى تكون نوعية جديدة باسم « المسرح الاستعراضي » . إلى أيٍّ من هذه النوعيات مثلا تملك أن تنسب مسرح بوكا ؟ هل هو من التراجيديا ، أم من المسرح الغنائي ، أم هو من نوع المأساة الحديثة التي تقوم على أعناق الشعب وتتولد منها ؟

والذي يهمنا في هذا المجال هو أن المخرج ملزم بالنوعية التي تندرج تحتها المسرحية — مهما كانت هذه النوعية بسيطة أو مركبة . فليس له الحق في تجاوز الاتجاه الذي اختطه المؤلف لمسرحيته ، والذي لا يقصر — بطبيعة الحال — على مجرد النية ، أو على مجرد نظر النقاد . وإنما يتبدى واضحا في سياق كلمات النص ، وسمات الشخصيات ، والمناخ الاجتماعي الذي يلف المسرحية فيمكننا إلباسها ثوب نوعية من نوعيات المسرح ، أو جنس من أجناسه .

ولعل خروج بيتر أونول عن حدود هذا الالتزام ، كما أشرت سابقا ، هو الذي أدى إلى تفاقم الأزمة وانتهائها بالسفالتين وهو ليس مخرجا عاديا . بل هائل من رواد المسرح الحديث في أوربا .

بعض أوجه التناقض بين مؤلف النص ومؤلف العرض

بالرغم من الحديث عن التزامات المخرج قبل المؤلف ، فإنه من العسير ، بل قد يكون من المستحيل ، أن نستحيل إمكانية التطابق بين تصورات كل منهما . فلقد بنى المؤلف نصه أحلاما وهو يبدع النص ويصوغ أحداثه وشخصياته ، ولقد يحلم المخرج بشكل آخر لإبداعه . دون أن تتغير المادة الرئيسة للإبداع (النص) . ومن هنا فلابد من أن نحكم الثقة العلاقة بين المؤلف والمخرج . ولابد أن يؤمن كل منهما بحدود حقه والتزاماته قبل عمل الآخر . وإذا كنا قد تحدثنا حتى الآن عن حقوق المؤلف في مواجهة المخرج ، فإنا نحب أن نلقي نظرة على حقوق المخرج في مواجهة المؤلف . ولعل طلب المخرج هذه الحقوق هو الذي يثير في العادة بعض التناقضات

قصة الثقة

تثير قصة الثقة بين المؤلف والمخرج كثيرا من الصعوبات . ولقد أثرنا إحدى هذه الصعوبات عندما تحدثنا عن الموقف الفكري الذي يقوم عليه النص ، ذلك أن الموقف الفكري للإنسان ليس دائما من الوضوح المتعلق بشكل علمي وقاطع . بل إنه قد يتناقض أحيانا كثير من المتغيرات . أيا ما كانت مبرراتها . وفضلا عن ذلك فلقد يتحد المبدعان في اعتناق منهج فكري واحد ، ومع ذلك يختلف وسائلهما إلى تحقيق الغاية ومناهج التعبير ووسائله فقد تشكل صعوبة من الصعوبات التي تهز الثقة بين الكاتب والمخرج ، فأيا ما كانت درجة اتفاقهما في الأسلوب . فليس من شك في أنهما سيختلفان في منهج التعبير عن نفس الأسلوب . بل إن المخرج قد تغلب على أمره رغم حسن النيات . عندما يتعاون مع فنان أو أكثر ممن لا تملكون القدرة على سلوك هذا المنهج أو ذاك . وليست أعني بالقدرة هنا مجرد التمكن من وسائل التعبير للتحقيق المنهج المطلوب فحسب ، فالفنان الذكي قادر للتطور والتجديد على الدوام . ولكن الأمر قد يصطدم بالاقتناعات والتقاليد التي نشأ الفنان في ظلها ووصل بها إلى درجة الإيمان . وأذكر في هذا المجال أن ممثلا كبيرا رفض تلبية رجاء وجهه إليه أكثر من مرة بأن يوجه بعض الخمل لصالحة الجمهور . فلما ألححت عليه توقف عن العمل وسألني : كيف تريد أن أوجه هذه الكلمات للصالحة بينما هي في الواقع موجهة للشخصية التي يقف أمثلها بجانبي ؟ ! هنا فقط أدركت أن تناقضا جوهريا يقوم بين وبين الممثل الكبير ، وأن التناقض ناشيء من إيمانه الكامل بمنطق « الطبيعة » ،

ومن إلغاء الكامل لمنطق «المسرح مسرحا» ، وكان مجرد إدراكي لذلك كافيا للكف عن المحاولة ، لأن الإصرار سيفتضيني بالضرورة فتح مناقشة علمية ليس مكانها ولا زمانها حلسة التدريب . وفي مرة أخرى كان العمل مهدداً بالتوقف لأن ممثلا كبيرا رفض رفضا قاطعا تمثيل شخصيه إلا من آلة الإعريق لأسباب تتصل بالعقدة الذيبية للممثل ، وكان لابد لإقناعه من جلسة طويلة خاصة

إن المخرج يتعامل مع أعداد من المواهب البشرية ــ فنانين كانوا أو ممثلين ــ وهو يحاول جاهدا أن يوجه مهاراتها نحو الوجهة التعبيرية التي يحددها هو مسبقا . وليست هذه المهارات مجرد تقنيات مجردة ، ولكنها نفسيات توجهها الإرادة الفردية للفنان . ويهديها إحساسه ووجدانه وذكاؤه ، ولقد تتدخل في توجيهها أحيانا شهوة الفنان إلى الاستعلاء على إعجاب الجماهير ، مهما كان الثمن . في أحد العروض التي بدأنا في إعدادها جهدا شاقا ، ثم أحسسنا ، في المسرح القومي في الستينيات ، طغيان طبقة التدريبات أوجه فجوة كبيرة بعيدا عن المنهج الميلودرامي . وكنت أعلم ميلها الشديد إلى هذا المنهج ، وكنت أعلم أيضا أن الشخصية التي تؤديها يمكن أن تقود إلى فخ الميلودراما . واتفقنا ، والترجمة بين يدي في التدريبات الأخيرة .. وفي ليلة الافتتاح ، وكنت أقف بالكواليس ، أدارت الوجه الآخر . الوجه الميلودرامي الصرف ، وصحبت الصالة بالتصفيق حتى كلت أيديها ، وكانت هي تعرف ذلك ، وكنت أيضا أعرف وعانتها ، فقالت لي ، «ياعم سمك تتكل المسرح قبل ما يأكلك» .. ! ! لقد فصلت الممثلة الكبيرة ــ عن وعي كامل ــ تصفيق الجمهور ، على الالتزام بتوجيهات المخرج . وهي توجيهات تعني في النهاية التزامه بالأمانة قبل النص ومؤلفه . ولم تكن الممثلة الكبيرة عاجزة عن التزام الوجه الآخر ، وكان ما أتممه عادة بالأداء العملاق .

المخرج والاقتصاد

يقال إن المخرج سيد العرض ، بمعنى أنه القائد الأعلى والمرجع في كل صغيرة وكبيرة ، ابتداء من التخطيط ، وإلى نهاية التنفيذ . ولكن هذه السيادة تحدها في الواقع كثير من العوامل . تحدثنا عن أحدها عندما أثرنا موضوع المواهب البشرية كمادة رئيسية للإبداع ، ويمكن أن نثار بهذا الصدد محدودية التأثير على اختيار هذه المواهب . وبوجه خاص إذا كان لحكم هذا الاختيار مبدأ العرض والطلب . ويطرح مبدأ العرض والطلب عامل الاقتصاد في إعداد العرض المسرحي ــ وإذا كان المخرج المعاصر قد أصبح في أوربا صاحب التأثير وصاحب الرأي في تحديد ميزانية العرض ، فإن حريته مع ذلك تظل مقيدة بكثير من العوامل . يأتي في مقدمتها القدرة المالية لمؤسسة المسرح . ولما كانت ميزانية العرض تتحكم في اختيار الخامات البشرية وغير البشرية ، فإنها ستتحكم بالضرورة في طموحات المخرج والمؤلف على السواء . وعلى سبيل المثال فإن من المؤكد أن بعض خامة معينة للديكور أو للأزياء تتعلاء سعرها قد يؤدي بالمخرج ــ إذا قبل التبديل الرخيص ــ إلى تنازل يخل بمخططه للإخراج . وبدون شك فإن الرضا بممثل ضعيف ، أو مصمم ضعيف ، لنفس السبب ، سيؤدي إلى خلل أكثر خطورة

المخرج والجمهور

قلنا إن المؤلف يكتب مسرحيته ويبشرها في كتاب للقارئ والقارئ يشتري الكتاب ليقرأه ، وليس في النهاية ملزماً باستكمال قراءته ، ولا لوم عليه إذا أعاده إلى مكانه في رف المكتبة بعد قراءة صفحة أو بضع صفحات

والعرض المسرحي شيء آخر . إنه يطرح على المخرج التزامات أبعد كثيرا من التزامات الكاتب في مواجهة القارئ ، ذلك أن المخرج يخاطب جمهورا تدفعه أجهزة الإعلام والدعاية إلى شباك التذاكر . ولقد يكون الشيء الذي تذكرته حيا في الكتاب أو في الممثل أو في المخرج ، أو إعجابا بالجو المسرح ، ولقد يكون الشيء الذي تذكرته أيضا لأنه يريد أن يقضي بعض وقته في المسرح ، بحثا عن المتعة الجماعية ــ متعة التلقي ــ وفي هذه الحالة فلابد ــ لكي يبقى في مقعده حتى نهاية العرض ــ أن يكون مستمتعا والعرض المسرحي في الحقيقة ليس هو دائما «الفرجة» . والفرجة لابد بدون المتعة . هنا يجب أن يضع المخرج في حسابه قصة المستويات العلمية والمزاجية بين صفوف الجمهور . وأن جمهوره ليس قارئا فقط ، وليس مستمعا فقط ، ولكنه مشاهد أيضا . وللمشاهدة الجمالية المتعة قوانين ومعاييرها التي قد تختلف كثيرا أو قليلا عن قصورات الكاتب وهو يكتب . لست أتحدث هنا عن التنازلات من أجل اجتذاب الجمهور ، فالتنازلات مبدأ مرفوض عند الفنان الذي يحترم نفسه وجمهوره أيضا ، ولكني أتحدث عن المتعة والجاذبية والمتعة والجاذبية يمكن أن يتحققا من خلال الإبداعات الشاعرية للمخرج بالممثل والتشكيلي والموسيقي الخ وهذه الإبداعات يمكن أن تتجاوز الحدود التي تصورها المؤلف لنصه . كما يمكن أيضا أن تضطر المخرج إلى شيء من التبديل والتحوير في صياغة النص الأدبي ، مما لا يتعارض مع جوهره . وفي هذا المجال فإن المخرجين يتسعون طرائق شتى بتجاوز بعضها حدود الأمانة قبل النص ، ويبقى بعضها الآخر في حدود هذه القاعدة فبينما نجد أن مخرجا كقسطنطين استانسلافسكي يحاول أن يحقق الحياة للنص بتجسيد الحياة الداخلية للشخصيات وعلاقاتها ، وأن مخرجا آخر كجاك كوبو يهتم بالتشريح اللغوي للنص على خشبة مجردة أو عارية ، نجد مخرجا كأنتونان أرتو يتلمس حدس الجماهير في لغة السحر والشعر . وهو ينتزع هذه اللغة من روح النص ، دون اهتمام بحرفيته . أما المخرجون المعتدلون فيكتفون بإعادة ترتيب النص ، حسب بنية درامية تمتع بتصويرها للعرض . حتى لو اقتضى هذا الترتيب تقديم بعض المشاهد أو تأخيرها ، أو حذف بعض الفقرات

لعبة الشهرة

إذا كان العرض والنص وجهين لعملة واحدة . فإن لكل من الوجهين مبدعا ، بل إن كثيرا من المبدعين يشتركون في تجسيد العرض . ولا شك أن كلا المبدعين يهدف إلى الحصول على إعجاب الجماهير . إنهم ــ في داخلهم ــ يشكلون مجموعة سياق ، وهو ما يجب أن يحس المخرج الذكي استغلاله ليقدم إلى الجماهير خيرما عند هذه المجموعة . غير

أن واحداً من هؤلاء المبدعين قد يشط عن السياق فنسوه عريرة حب الظهور ، أو شهوة الشهرة ، إلى أن يسند وحده ثمرات العرض ـ إذا كان ناجحا ـ فيسبب لنفسه فصل إنجاحه . ولقد يلعب النقد مثل هذا الدور ، إذا لم يلعبه الفنان نفسه ، فيقول إنه لولا « فلان » لسقط العرض ، وعلى العكس من ذلك فإن فناناً ما قد ينفصل عن مسئولية العرض ـ إذا كان فاشلا ـ فيقع مسئولية فشله على غيره من الفنانين المشاركين . والحق أن الكاتب هو آخر من يملك توجيه هذا الأمر ، فقد انتهت مهمته بمجرد الانتهاء من صياغة النص الأدبي ، أو قد يكون لسبب من الأسباب غائبا . إذا كان أحياً أو من سكان العالم الآخر وعلى هذا فإن سياق الشهرة يصبح في الغالب مقصورا على المخرج والممثل والمصمم .

ويلعب سياق الشهرة دورا مهما في تحديد التناقض بين النص والعرض . ولقد يصل هذا التناقض أحيانا إلى تحوير خلافات فنية أو فكرية كان من الممكن ألا تظهر إذا لقي العرض مصيرا مختلفا . ولقد حدث في مثل هذا الخلاف مع أحد كبار الكتاب المصريين بعد حوالي شهرين من العرض الناجح ، ومن العمل المضني بيننا . ولقد كان السبب المباشر لسلوك المؤلف ، الذي قلب ظهر المجن ـ كما يقولون ـ على المخرج والإخراج ، إصرار الناقد المكتوب وغير المكتوب على أن الإخراج أفقد النص .

الأمل في التكامل

تحدثنا عن نقاط اللقاء الإلزامي الكامل بين المؤلف والمخرج ، ثم عرضنا بعض ظروف الاختلاف أو التناقض ، وبقي أن نقرر أن خير الأمور في هذا المجال هو أن يتحقق التكامل بين المبدعين . والحقيقة أن هذا ممكن ، بل إنه يقع حتى في اللحظات الأولى للقاء ، ولكن التكامل قد يبقى في حدود النظرى برغم حسن النيات ، لسبب أساسي ومشروع سبق أن عرضنا له عرضا سريعا ، هو اختلاف لغة التعبير عند الكاتب عنها عند المخرج .

المؤلف المخرج والمخرج مؤلف العرض

تمرح الناقد الإيطالي الكبير سلفيو داميكو إذ يشبه العلاقة بين الكاتب المسرحي والمخرج المعاصر بالعلاقة بين الإنسان والحصان الذي لجأ إليه ليخلصه من الترحال فاشترط عليه أن يضع له اللجام وبركبه . والواقع أن هذه المرحلة توسع الهوة بين المؤلف والمخرج ، إذ تشبه الأول بالحصان الذي نجح الثاني في ترويضه ، ثما لإفاده من الترحال ، والترحال هنا هو الممثل البحم الذي كان قد استبد لنفسه بكل السلطة في العرض المسرحي

لقد بدأ المؤلف المسرحي مخرجا لنصه كما قدمنا ، ولكن الرمن تطور . والمهنة المسرحية تتطور ، ومفهوم المسرح يتطور بحسب تطور كمؤسسة ثقافية . كان المسرح عند الكلاسيكيين تطهيرا للنفس عن طريق انتعاث الشفقة في نفس الإنسان من مصيره المحتوم في مواجهة القدر ، ولذلك كانت الكلمة هي المرجع والشكل والمحتوى ، وما كان العرض يتطلب أكثر من مجموعة الممثلين والمنشدين القادرين على ضبط المعاني التي أودعها الشاعر كلماته . وعندما أشعل الطبيعيون ثورتهم في فرنسا وأوربا لمعالجوا سلبيات الرومانتيكية كان لابد أن تتغير خارطة المهمة المسرحية بشكل كامل ، فلم يعد العرض المسرحي تجسيدا للصراع بين الإنسان وقدره التبريري أو الميتافيزيقي ، بل أصبح دراسة للإنسان في بيئته الإنسانية ، اجتماعيا واقتصاديا وسياسيا . ولقد ترتب على فرض عنصر « البيئة » في الصراع المسرحي أن تتعدد مشاكل تجسيد هذا الصراع من خلال تخصصات مختلفة . ثم عاش الإنسان عصر التخصص . والتخصص الدقيق ، فأصبح من المستحيل أن يتقمص شخص واحد بإبداع الصورة المسرحية ، حتى ولو كان المؤلف ، المبدع الأصلي للكلمة

من هنا اكتفى المؤلف ـ مختارا ـ بإبداع الكلمة ، ومن هنا كان لابد من توزيع الاختصاص في شئون العرض المسرحي بين عدد كبير من المبدعين ، وكان لابد بالضرورة أن يتولى قيادة هذه الإبداعات المركبة شخص واحد ، يخطط ، ويوجه ، ويراقب ، توصلا إلى **وحدة فكرية فنية** والمخرج ـ تلك الطاقة الإبداعية المتعددة المعارف ـ يلجأ في سبيل ذلك إلى لغات مختلفة . وتعد الكلمة فرعا واحدا من هذه اللغات وإذا كان أداء الممثل أو الفنان التعبيري بوجه عام هو المعادل المسرحي لكلمة المؤلف المنطوقة والمجسدة بالإشارة وبالحركة ، فإن على المخرج أن يوظف الفنون الأخرى للحصول على معادلات مسرحية للغات أخرى ، كالتشكيل والموسيقى والإضاءة .. الخ ، وعليه أيضا أن يوحد كل هذه المعادلات في تركيبة شاعرية هي العرض المسرحي .

ونادرا ما يتملك الكاتب المسرحي في عصرنا ـ عصر التخصص الدقيق ـ القدرة على التعامل الفني مع كل هذه الوسائل التعبيرية ، لذلك فإنه يترك هذه المهمة للمخرج ، مقدرا ما في هذا من مخاطر . ولعل تفادي هذه المخاطر هو الذي حدا بعدد من كبار كتاب المسرح المصريين أن يعلنوا في أواسط الستينات أنهم سيخرجون مسرحياتهم بأنفسهم ، ولكن الأمر قد توقف عند حد الإعلان من حسن الحظ . وإلا لكان المخرجون المصريون قد تركوا الإخراج وتحولوا إلى التأليف

● هوامش

(١) من المسلم به أن العرض في هذه الحالة سيكون خلوا من عناصر أساسي من الإبداع . وهو إبداع المخرج في عمله وفي توجيهاته لمجموعة الفنانين والفنيين المشاركين في العرض

(٢) عن دراسته حول كتاب سوان الإخراج La mise en Scene في الإنسكلوبيديا الفرنسية (١٩٣٥) . مترجمة بالإنجليزية في كتاب « مخرجون في حلال حلمات الإخراج » ـ تولي كول وهيلين كريش ـ لندن ١٩٦٤ وقد أوردت جانبا هاما من هذه الدراسة في كتابي « المخرج في المسرح المعاصر » ـ عالم المعرفة ، العدد ١٩ ـ الكويت ١٩٧٩ .

(٣) المرجع السابق

(٤) ليس هناك أي تعارض بين التزامات المخرج قبل نص المؤلف وبين اعتباره مؤلفا للعرض . إذا حافظ بأي العرض جانبه فنية مختلفة تماما عن النص . على الرغم من أنها تعتمد على عناصر جانبا . والأمر أشبه ما يكون بالأم ووليدها الذي يحمل شخصيته المستقلة تماما عن أمه كل تعتمد له العمر

(٥) نشرت في مجلة المسرح ، العدد ٦٢ ، مايو ١٩٦٩ . وقد صدر قرار سياسي بحظر العرض ليلة الافتتاح لمسرح الحكيم

(٦) أخرج بيتر أوتول في العام نفسه مسرحيه « مكبث » لشكسبير في إطار ملهاوي مأدى ذلك إلى أزمة انتهت باستقاله من المسرح القومي البريطاني

خالق النص ... وصاحب العرض

□ نعمان عاشور

قد يبدو أن مشكلة الخلاف بين المؤلف والمخرج من المشاكل التي يمكن تسميتها بالمشاكل الخاصة في مسار المسرح وتطوره . ولكنها في الحقيقة وبالنسبة لمسرحنا المصري العربي تعتبر من المشكلات الرئيسية ذات الأبعاد العميقة التي ارتبطت ولاتزال ترتبط بتطورات نشاطنا المسرحي . وبخاصة في السنوات الأخيرة التي نواجه فيها حركتنا المسرحية ـ وتتعرض ـ للكثير من المهالك ، ولا أقلها مهالك المخرجين في مزاعمهم الفاصمة ، عن أنهم حسب مايطلقون على أنفسهم «أصحاب العرض المسرحي»

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

وأحب من البداية ألا يفهم من كلامي أنني أحاول الانتقاص من أهمية المخرج ، كعنصر جوهري ، من عناصر وجود المسرح في أي بيئة ، شأنه في ذلك شأن المؤلف والممثل والجمهور ، وهي العناصر التي تقوم عليها العملية المسرحية ، والتي يتممها الاخراج كعنصر رابع في الفريق لأن المسرح بطبيعته عمل جماعي . ولايهمني أيضا أني أتحامل على أحد من المخرجين الذين قاموا بإخراج مسرحياتي ، بل على العكس ، فإنني قد أكون أكثر أصحاب النصوص حفاوة بالمخرجين ، وأشدهم إيمانا بدور المخرج في المسرح . لأنني أعتقد أنه دوره خلاق يتجاوز حدود تقديم العرض . أو تسيير النص ، إلى المشاركة اللاصقة مع المؤلف ، في وقوباه الإبداعية . وإذا كنت قد طالبت منذ عدة سنوات بإخراج مسرحياتي بنفسي . فلم يكن ذلك إلا نتيجة لما أخذت به منذ البداية ، وهو حراسة الرؤية الدرامية التي تعبر عنها مسرحياتي . بعد أن بدأت تحوم على الحركة المسرحية مزاعم . ومحاولات الاستهانة بالنصوص ، من جانب العديد من المخرجين ، نتيجة لخمود حركة التأليف ، ونتيجة لما عادوا به من بعثاتهم الدراسية في الخارج ، وقد حشدت مداركهم . بما يجتاح المسرح الأوربي . من تيارات ، واتجاهات . ومنجنبات . هي أبعد ما تكون عن حقيقة أوضاع مسرحنا . وخطوات نمائه . كمسرح بدأ فيه التأليف متأخراً . ولفترات قليلة خاطفة

معالم الصورة

ويحسن أن أقدم صورة عامة : لأوضاع مسرحنا . وبعض معالم تاريخه . لمحاولة استكشاف دور المخرج فيه . ولكي نعلل ذلك . أمهد للظاهرة الدرامية في أدبنا المعاصر ، ذلك أن أدبنا على مدى تاريخه البعيد ، والقريب ، افتقر طويلاً إلى التعبير الدرامي . ولم يظهر هذا التعبير إلا متأخرا ، وفي فترات ساطعة منقطعة إننا لم نعرف التأليف المسرحي إلا بعد أن استكملنا معرفتنا بالقصة القصيرة . ثم بالمراجيم . ثم بالرواية الطويلة ، ناهيكم عن الشعر فوام أدبنا العربي من منشأه ودعكم من مزاعم ما يحتويه التراث العربي الزاخر من مقومات . أو مكونات درامية ، في أقاصيصه . وسيره . وملاحمه ، وأساطيره ، وأبطاله الخ .. الخ .. فكلها لا تشكل أكثر من مادة خام ، لكتابة المسرحية .. أما الكتابة المسرحية فقد ظهرت عندنا كما أسلفت على صورة مقتضبة غير متكاملة ، ولم تأخذ وضعها الصحيح الذي أخذته القصة القصيرة في الثلاثينيات . وما قبلها . وأخذته الرواية الطويلة في الأربعينيات ، وما بعدها .. إلا على بداية الخمسينيات . والفضل الأكبر لتوفيق الحكيم وشوقي وعزيز أباظة ومحمود تيمور وياكثير . ومن قبلهم فرح أنطون ومحمد تيمور إبان العشرينات .. إنهم أفلحوا على الكتابة المسرحية . واستطاع توفيق الحكيم بوصفه الضخم أن يدخل إلى أدبنا العربي ، الكتابة المسرحية : وأن يصممها في كتاب . حسا إلى حسب ، مع القصة والرواية ودواوين الشعر . وكانت هذه الخطوة تعادل الخطوة الأولى . لإدخال الكتابة المسرحية بين ألواننا الأدبية المعروفة

لكن هذه الخطوة بحكم طروفها . وتاريخها . وطبيعتها الأدبية الصرف . كانت خطوة ناقصة : لأنهم قدموا للمسرح نصوصاً مكتوبة ،

أعلبها غير قابل للتمثيل ، أو العرض المباشر على الجمهور .. ولم تستكمل هذه الخطوة إلا بعد قيام ما اصطلحنا على تسميته بمسرح السنينات ، وهو مسرح قام على تأليف النصوص المسرحية ، ذات القيمة الأدبية ، والقوام الفكرى ، والقوى ، المستمد من تجربتهم السابقة ، والذى استوفى ما كان ينقص هذه التجربة ، من قابلية النص المكتوب للعرض المباشر . على الجمهور ، بصرف النظر عن تصميمه فى كتاب . وتلك ، كانت أهمية وقيمة وفاعلية مسرح السنينات ، كتتويج حتمى ، لما طل يعانيه المسرح منذ بداية ظهوره فى البيئة العربية .

المبعوثون الأول

كانت أهم ظاهرة تنقص تطور الأدب العربى المعاصر فى كل البيئات العربية بدون استثناء ، هى الحاجة الماسة إلى التعبير الدرامى . وعى ذلك من بداية الأمر ، رفاعة الطهطاوى بإبان قامته بباريس وحيده ودعا إلى الأخذ به .

وانتهت دعوته إلى محاولة إدخال الأدب المسرحى ، على يد أحد تلاميذه النابغين ، وهو عثمان جلال حينما جاء فى نهاية القرن التاسع وبداية العشرين ، ليترجم . ويقدم أعمال **موليير** ، ويضمها داخل كتاب أو كتب .. أما ما عدا **الطهطاوى** ، من الذين حاولوا البيئة الأوروبية من كثب مثقفيها . فاسم أمين **وتوفيق الحكيم** وحتى طه حسين نفسه ، فإن المسرح أو على الأصح الأدب الدرامى ، لم تلمست أطرافهم جميعاً مع أن الأدب الأوربى وبالذات الثقافة الإغريقية التى ارتد إليها توفيق الحكيم ، فى ترجماته لأوسطو ، وطه حسين فى دعواته للرجوع إلى الأصول الإغريقية ـ يغلب فيها الأدب الدرامى المسرحى ، فى أحيان كثيرة على الشعر والقصة ـ ووصل الحد إلى أن **طه حسين** حين أحد يترجم **أوديب لسوفوكليس** « **أوديب ملكا** » ، اختار لتعريبها وصفها بأنها « قصة تمثيلية » ، مناسباً نوعيتها الخاصة ، كإنتاج درامى خالص ، يختلف تماماً ، عن القصة . وقد تسلسل منه الإنتاج المسرحى لكافة أدباء فرنسا ، الذين عرفهم ، ودرسهم بدءاً من **راسين وموليير** وحتى **فولتير** وانتهاء بكافة كتاب المسرح الفرنسى ، الذين عاصرهم فى بعثته . بل إن **شكسبير** نفسه ، كان يؤخذ على أنه كاتب قصص ، أو كانت قصص تمثيلية ، وذلك عند كافة المبعوثين ، أو الذين درسوا الأدب الإنجليزى من السابقين ؛ فقد كان اهتمامهم بالشعراء والروائيين والقصصيين أكثر من اهتمامهم بإيسن وبرناردشو أو حتى اسكار وايلد

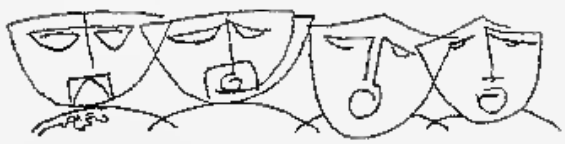
من أجل ذلك جاءت معرفتنا بالمسرح ، كنص أدبى مكتوب ، يتساوى مع الرواية والقصة والتراجم والشعر .. معرفة متأخرة ، ولم تأخذ طريقها إلى الأدب عندنا إلا فى السنوات القليلة الماضية باستثناء ترجمات **خليل مطران لشكسبير** ، أو غيرها من المترجمات المطبوعة . وبعدها بنا نشهد من جانب المشتغلين بالأدب والإبداع الأدبى فى أعلب ألوانه ، محاولات عديدة ، وسريعة وخاوية ، فى الاتجاه بإبداعهم الأدبى نحو المسرح ـ ولم يعد غريباً ، مرحلة فأخرى أن تتصدر فى البيئات العربية على التلاحق دورات ، من النشاط المسرحى تحذب إليها الأدباء فى كل بيئة .

بداياتنا المسرحية

لم تأت معرفتنا بالمسرح إذن ، عن طريق الأدب ، ولكنها جاءت عن طريق محاولات الأخذ بالفنون الأدبية المستحدثة فى أوربا ، مع منتصف القرن الماضى ، حين ظهر **مارون النقاش** فى أرض الشام ، فاصبت الحركة المسرحية ، وأفرخت فى أرض الشام وبيروت وقامت على أساس الأخذ من المسرح الأوروبى ، بالترجمة والتعريب والاقتباس وتقديم العروض للمشاهدين وكانت كلها محاولات بدائية لم يسلم بها الجمهور طويلاً خاصة فى حماسها الجاد .. واضطر **مارون النقاش** أن يحول « طارطوف » التى ترجمها عن **موليير** إلى اللغة العربية الفصحى ، إلى اللغة التى يتخاطب بها المشاهدون . بل وأكثر من ذلك ، إنه لم يستطع الاستمرار فى متابعة عرضها ببيروت ، إلا بعد أن أدخل عليها بعض الموسيقى والأغانى والمكاهات اللفظية الضاحكة . وكان هو الذى أخرجها بنفسه ، لأنه لم يكن هناك وجود ولا لزوم فى تلك الأيام للمخرج .. لكن المسرح لم يعش فى الشام طويلاً ، وسرعان ما قضى عليه تسلط الأتراك كبدعة محلة ، بالدين والتقاليد ، فحبث الشعله فى موقدها .. لكنها حبث لتعود وتوقد مسرحة خاطفة فى مصر ، على عهد الخديوى إسماعيل حين شرع يحقق مراحه من جعل مصر قطعة من أوربا ، وقام بتشجيع التمثيل إلى حد بناء الأوبرا . فظهر **يعقوب صنوع** بمسرحه ، فكان يقدم الاسكتشات الدائبة الهزلية ، المقتبسة فى عمومها ، والمأخوذة من الفارص الفرنسى ، والمسرح الإيطالى المرتجل ، وهزليات المسرح الإنجليزى .. ويضيف إليها ما يقدم دعواه السياسية .. وكان يقدمها باللغة العامية ، المطعمة بالموسيقى والغناء أيضا ، كعروض صالحة لأن يتقبلها الجمهور .

وعلى قدر ما قوبل صنوع بالمقاومة سياسيا ، فقد هوجم مسرحه ، لأنه يقدمه باللغة العامية . مما اضطره إلى كتابة مسرحية يهاجم فيها استعمال اللغه العربية الفصحى فى الكوميديا إطلاقا . وكان أبرز ما فى مسرحيات صنوع أنه كان يخرجها بنفسه . وبعد أقل من ثلاثة أعوام ، أغلق صنوع مسرحه ، وفى خارج مصر . لأنه كان يتعرض فيه لتصرفات الخديوى ، ويحمل الكثير من الآراء السياسية المتحرره . وفعل بداية الثورة العرابية ارتحلت إلى الإسكندرية فطول المسرح الشامى ، الذى كان قد أنشأه مارون النقاش . وجاء ابن أخيه سليم النقاش . وفى صحبته أديب إسحاق ، وحاولوا تقديم مسرح مترجم ، عن راسين وغيره ، من الكتاب الكلاسيكيين وباللغة العربية الفصحى . وكان **سليم النقاش** يمثل المسرحيات ويخرجها أيضا بنفسه . وسرعان ما لحق مسرحها الدوار ، وأغلق أبوابه . وانضم كلاهما إلى الحركة السياسية التى تمخضت عنها الثورة العرابية ، بوصفها من كتابها السياسيين .. والتقط منها الخيط عبد الله النديم ، فحاول تأليف وعرض مسرحيات وطنية ، بأسلوبه الخطابى السياسى . ولكن نشاطه لم يستمر ، لقيام الثورة واسلاكه فى صفوف دعاتها . وكان النديم أيضا هو الذى يخرج مسرحياته بنفسه . ولما وقع الاحتلال البريطانى لمصر ، بدأت مع نهاية القرن المنصرم وبداية القرن الجديد ، حركة مسرحية واسعة تظلمها حاجة الأرستقراطية الجديدة الناشئة فى كنف الاحتلال ، حتما إلى حب ، مع حفلات التطرب والغناء التى قادها **عبد الحامولى** ، **وألمظ** ، **ومحمد عثمان**

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی



وعبرهم . وهكذا جاءت فلول الممثلين الشوام الهاربين من البطش التركي . لإنشاء مسرح . كانت قد تعودت عليه الطبقات الجديدة ، التي أوجدها عصر اسماعيل ومن بعده توفيق ، والسنوات الأولى من سيطرة الاحتلال . فانتشر وجود الفرق الجوالة والعائلة ، التي تسعى إلى الترفيه والتطريب . وكثرت حوفات الجمبل ، على يد الممثلين الشوام ، فانتقلت من الأسكندرية إلى القاهرة . وبدأت تطوف الأقاليم . وكان من أهمها وأوسعها فرق أبو خليل القباني والفرداحي وأمين عطا الله الذي وجه سيد درويش للتلحين المسرحي .. وعبرهم .. وعبرهم . وهذه الحركة المسرحية بدورها ، ورغم توسعها ، كانت تعتمد على الإعدادات والتعريب والاقتباس ، وتساند عروضها الترفيهية بالموسيقى والغناء والتكاهه ، ويقوم أصحاب الفرق ، وهم كبار ممثليها في نفس الوقت . بإخراج عروضهم لأنفسهم .

وجود المخرج

حتى أوائل القرن إذن ، لم يكن للمخرج أي وجود في مسرحنا . كذلك . لم يكن للنص المسرحي المؤلف نائبا حائصا للمسرح أي وجود تقريبا . فيما عدا ماحاوله مصطفى كامل من تأليف روايات مسرحية وطنية . هو وغيره ، من شباب تلك الفترة وإخراجها وتمثيلها ، لاستهاض الروح الوطنية ، استغلالاً للمسرح كسلاح أقوى إلى مسار الحظاية السياسية .. وسعى أنه لايمكن اعتبار مجهودات عثمان جلال لمؤلفات موليير من الأعمال المؤلفة . لكن ظهور المخرج بدأ في تلك المرحلة بعودة جورج أبيض ، من بعثته التمثيلية في فرنسا عام ١٩٠٤ ، ليبهض مباشرة في تقديم مانرجمه جليل مطران وغيره من كبار الكتاب والشعراء ، من أعمال درامية كلاسيكية ، عن شكسبير وراسين الخ وبلازم وجود جورج أبيض كمخرج وممثل مع ظهور مخرج وممثل كبير آخر هو عزيز عيد . وكان منله قد درس الإخراج المسرحي في فرنسا .

من تلك الفترة ، بدأ المسرح عندنا يعرف وجود المخرج . أما قبل ذلك ، فكان صاحب الفرقة أو الممثل الأول فيها يخرج مسرحياته بنفسه . ولذلك انسمت فترة ظهور سلامة حجازي كمسرحه وفرقة جورج أبيض . وجماعة أنصار التمثيل ، وفرقة عبد الرحيم رمزي بسمة النواكير الأولى لمحاولة وجود النص المؤلف نائباً حائصاً للمسرح على يد محمد تيمور وفرح أنطون . ثم المخرج المتخصص الذي يقوم بعرضه على الجمهور وتتابع بعد ذلك النشاط المسرحي السابق ، والمصاحب لثورة ١٩١٩ لتتسع عنه حركة مسرحية موسعة ، من عديد من الفرق قبالي جانب فرقة سلامة حجازي وجورج أبيض ، بدأت تظهر فرق إخوان عكاشة وعبيرة المهدية . ثم يوسف وهبي ، وفاطمة رمزي . والريحاني ، والكسار . بل وسيد درويش نفسه الذي حاول تكوين فرقة خاصة به وكل هذه الفرق كانت تعتمد على بعض النصوص المؤلفة : التي يكتبها أحباب توفيق الحكيم ، وفرح أنطون ، والبازجي ، وبديع النوسي ، وأحمد رامي ، وإبراهيم المصري ، والعديد من أصحاب الميول الأدبية ، الذين بدأوا يتجهون إلى المسرح إلى جانب أصحاب الفرق أنفسهم يوسف وهبي والشاتي الريحاني ، وبديع خيري ، ثم العديد من المغنين والمعدين والمترجمين . ونذكر وجود المخرجين تابعوا كالسابق ، إخراج مسرحياتهم لفرقهم ، فيما عدا ماكان يخرجه من آن لآخر المخرج المتخصص عزيز عيد للكثير من الخوفات التمثيلية وكذلك زكي طليمات في بداية ظهوره

بواكير التأليف المسرحي

ومع إقبال التلاثينيات من القرن ، بدأت هذه الفرق تحل وتتقلص أمام زحف الأزمة الاقتصادية العالمية ، وحدة الصراع السياسي ومشلت معظم المحاولات لمعاودة تكوينها من جديد . ولم تصمد منها إلا فرقة الريحاني ، التي تابعت نشاطها في محاولات متصلة من جانب بديع خيري والريحاني . للتطور بمسرحها موضوعياً ، والإقبال على معالجة بعض المشاكل الاجتماعية في سياق مايقدمونه من مقتبسات . على أن الظاهرة اللافتة نحو ، في تلك الفترة ، أن الدولة ذاتها لم تتخل نهائيا عن المسرح ، بل بدأت تهتم به ، وفي ظل أعتى الحكومات رجعية وهي حكومة صدقي عام ١٩٣٢ تم بناء أكثر من عشر دور مسرحية حكومية ، بواسطة البلديات ، في عواصم المديريات المصورة وأسيوط ودمنهور وحتى الأسكندرية . حدثني المخرج المرحوم فتوح نشاطي عن عودته من فرنسا بعد انهاء دراسته فيها كمخرج ، أنه التقى بصدقي باشا على ظهر الباخرة العائدة بهما من مرسيليا ، ووجده حريصاً على إعادة إحياء المسرح وأبدى استياءه لاختفاء النشاط المسرحي . وأطلعه على مشروعه لبناء مسارح البلديات في الأقاليم . كذلك حاول زكي طليمات خهوده في وزارة المعارف أيامها ، أن يبعث النشاط في الفرق التمثيلية المدرسية . وهنا يجق لنا أن نسجل برغم انعدام النشاط المسرحي تقريبا . في أعقاب التلاثينيات ، بداية النظر إلى المسرح من جانب الدولة ، بوصفه معلماً من المعالم القومية للبلاد .. وقد بدا هذا واضحاً فيما خطت إليه الدولة مع بداية عام ١٩٣٥ ، وفي ظل حكومة الوفد ، في بداية إنشاء ماسمي بالفرقة القومية ، التي عهد برئاستها إلى الشاعر خليل مطران . وبالإشراف الفني عليها للمخرج زكي طليمات . ومعه فتوح نشاطي ، وانخذت مقراً لها دار الأوبرا وهكذا بدأ الإخراج المسرحي يأخذ مكانه الرسمي والعلني في بناء الحياة المسرحية بينما كانت حركة التأليف المسرحي الخالص تتقدم باضطراد في المحاولات المتصلة لتوفيق الحكيم . ثم شوقي وعزيز أباظة ومحمود تيمور وباكثير ، وهكذا أيضا نشأت الفرقة القومية وقد توافر لها وللمرة الأولى وجود النص الحي المؤلف . والمخرج الحي المتخصص

وشهدت تلك الفترة برغم انحسارها . وتحددها . بداية ظهور الأعمال المسرحية الجديدة التي تعتمد على وجود المؤلف والمخرج .. وذلك في الأعمال الإبداعية للأدباء والشعراء ، وقدموها للمسرح كلون جديد ، وضروري ، من ألوان التعبير الأدبي فكانت أهل الكهف وغيرها من مسرحيات توفيق الحكيم التي أخرجها زكي طليمات ، وكانت «مصرع كليوباترة» و«محمود لبلى» ، وغيرها من مسرحيات شوقي

«والعباسة» و«قيس ولبنى» من أعمال عزيز أباظة ، والكثير من إنتاج محمود تيمور وياكثير وعبرهما من الشعراء والكتاب ، والتى أخرجها فتوح نشاطى وعزيز عيد وعبرهما من المخرجين والمتخصصين وعاد الريحانى والكسّار ويوسف وهبى فى محاولة منهم لاستكمال الشوط ـ ليخرجوا مسرحياتهم بأنفسهم كما كانت العادة لأنها فى مجموعها مسرحيات مقتبسة أو معدة ، وليست مؤلفة ، وتقوم على مقدرة الممثلين الذين تتكون منهم كل جوقة تمثيلية غير أن وقوع الحرب العالمية الثانية وما صاحبها من إطلام أدى إلى معاودة ركود الحركة المسرحية من جديد : رغم هذه الحضيرات المتطورة فى جانب التأليف والإخراج .. وبدأت السينما تأخذ مكانها لتصبح الصناعة الثانية فى مصر خلال الحرب وفى أعقابها ، واتجه معظم الممثلين والمخرجين المسرحيين للعمل فى السينما ..

معهد التمثيل

لقد كانت مناسبة السينما للمسرح قوية وعارمة ، ولكنها لم تحل دون متابعة نموه فى الرقعة التى كسبها على أرض الحياة المصرية ـ خصوصاً بعد أن بدأت الدولة تحتضنه وترعاه ، رجاء ذلك على صورة جهود تربوية وتعليمية تمثلت فى محاولة تكوين ونشر المسرح المدرسى ثم إنشاء معهد التمثيل التابع لوزارة المعارف ، وعلى رأسه ركى طليمات وفى الوقت نفسه إرسال البعوث إلى الخارج للتزود بالثقافة المسرحية اللازمة لدعم النشاط المسرحى على أسس علمية ، والتخصص فى مختلف فنونه كالنقد والدبكور والإخراج إلخ ، وكان لذلك أثره البالغ على تطور الحركة المسرحية فيما أمدها به المعهد من خريجين كان أغلبهم من الممثلين الدارسين والنقاد الباحثين المتخصصين ، إلى أن ألحقت بهم بعثات المخرجين العائدين من الدراسة فى الخارج ـ نبيل الألفى وحمدى غيث وعبرهما وبذلك بدأت فترة الخمسينات ، وقد استوفى المسرح الكثير من المقومات الصحيحة التى كانت تنقصه على مدى تاريخه السابق ..

ولكن أين النص المسرحى ؟ !

شىء واحد ظل ناقصاً وهو وجود النص الدرامى المؤلف .. النص المسرحى المكتوب والقابل للإخراج المباشر على خشبة المسرح والعرض على الجمهور ؛ وهذا ماحققه المسرح محلى فى المرحلة التالية مباشرة وبعد سنوات قليلة من بدايات منتصف القرن . كانت الحياة الأدبية فى تطورها من الرومانسية إلى الواقعية قد استوفت فى تلك الفترة حاجتها من القصة والرواية ، وبدأ الشعر الحديث باتجاهاته المختلفة يربط قضايا الوجود الحضارى ، والواقع الاجتماعى ، والنضال السياسى ، وكافة المشاكل الإنسانية التى يعاركها الشعراء فى حياتهم اليومية وأصبح التعبير الدرامى من أقوى مستلزمات هذه المرحلة بعد أن عاشت البيئة سنين عديدة تستنبت وجوده وتشاهد للإسراع فى نموه ، وأصبحت الضرورة تحتم أمامها ما نشهد على أرض المسرح من مكونات .. وجود النص المسرحى المؤلف . وحتمية أن يعبر المسرح عن مضمون معاير ورؤية تحمل نظرة متطورة للحياة التى يعبر عنها .

وكان يلزم أن تتبع الأعمال المسرحية الجديدة مسوغة لشروط النقص الذى تندى فى المؤلفات التى سبقتها عند الحكيم وتوفيق ونجيب وياكثير وعبرهم ؛ وهى عدم قابلية معظمها للتمثيل على خشبة المسرح ، رغم ما قد يكون لها من قيمة أدبية نثراً أو شعراً وكنصوص مطبوعة فى كتاب للقراءة . كان لابد إذن لقيام الحركة المسرحية الجديدة من وجود المؤلف المحلى صاحب النص المكتوب الممثل ، وكانت هذه الخطوة من الخطوات الحتمية لاستكمال قيام الأدب الدرامى بين ألوانه الأدبية الأخرى . فلما تحققت بوجود المؤلفات والنصوص المسرحية الجديدة وعلى إثرها بدأ المسرح يطفو على سطح الحياة الأدبية ، وتحول معظم الأدباء من كتاب القصة والرواية والشعر إلى كتابة المسرحية ومنهم على سبيل المثال لا الحصر . يوسف إدريس وألفريد فرج ثم سعد الدين وهبة ورشاد رشدى ونجيب سرور وصبحانبل رومان والشعراء عبد الرحمن الشرقاوى والشاعر الدرامى الأصيل صلاح عبد الصبور وعبرهم من الذين قامت على أكتافهم حركة السنينات أو حركة «النص الدرامى المسرحى»

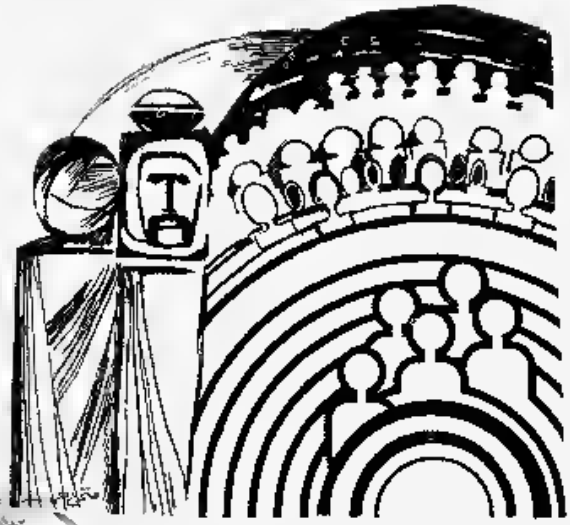
صاحب النص

إلى هنا وأكون قد قدمت لكم صورة شبه خاطفة عن تطور المسرح من خلال النص المسرحى ومنها تتبين أن مسرحنا لم يعرف النص المسرحى المتكامل إلا مع بدايات النصف الثانى من هذا القرن . وأعود فأكرر أنى أقصد بالنص المسرحى المتكامل ، النص الذى يمتلك القيمة الأدبية والفكرية والفنية . ولا تنقصه القابلية على الأداء لأنه يمتثل لأنه يستوفى الشروط الدرامية الصحيحة للعرض المباشر على الجمهور . وقد استندت الحركة المسرحية أساساً فى الخمسينات والستينات على وجود هذه النوعية من النصوص ، أو بالأحرى من أصحاب هذه النصوص .. واستطاعت أن تفجر خطواتها الأولى بكل ثبات فى عباب المخرجين المتخصصين .. ولعلى لا أكون مفحماً نفسى إن استطردت بكم إلى تجاوبى الشخصية كصاحب نص كان له حظ السبق فى عرض نصوصه لأكثر من ربع قرن ، على يد وبواسطة معظم المخرجين المسرحيين المتخصصين منهم ، وغير المتخصصين ، وذلك بهدف أن أصل بكم إلى إثبات أن مراعم المخرجين عدنا من أهم أصحاب الفرص كانت من أبرز العوامل التى نسبت فى انتكاس الحركة المسرحية ، خاصة فى السنوات الأخيرة ، مما يضطر أغلبهم ، بعد إلحانهم لقمة بالنص واهبه كأساس لأى عرض إلى تأليف النصوص الخاصة بهم لإخراجها بأنفسهم ..

وأكرر بإخلاص وصدق أنى لا أنكر ولا أجحد أهمية وقيمة المخرج كعنصر أساسى فى إبداع العرض ـ . وإننى من أشد الناس إيماناً بدور المخرج المسرحى . ولكن ما انتهت إليه أوضاعنا المسرحية وما أصبح يحتاجها من تيارات دخيلة ، مباينة لطبيعتها ، وتاريخها ، وتطورها .. حرياً على ما يوجد حالياً فى الخارج من اتجاهات عبثية وتجريبية ومطلبعة بالبح أصبح يشكل الخطر الداهم على مستقبل المسرح الجاد فى بلادنا لا تفتقده إلى وجود النص المؤلف .

تجربتى الشخصية

إن معظم من أخرجوا مسرحياتى لم يكونوا من قبل مخرجين . أو تخصصوا فى الإخراج ، فمسرحيتى الأولى المعاصيص ، والتى قدمها المسرح موسم ١٩٥٥ أخرجها الأستاذ إبراهيم سكر ـ وكان من خريجى قسم التمثيل ، ومن الهواة ، ويقوم بالتمثيل فى الفرقة . وكانت هى



المسرحية الأولى التي بجرحها فى حياته .. وقد حدم النص وخدم العرض . لأنه حافظ بكل أمانة على النص ، ولم يحاول أن يدخل عليه أدنى تعديل ، أو يضحم عليه أقل تغيير . وكان النص من أربعة فصول ، واختصرته بمسى إلى ثلاثة فصول ، لضرورات العرض والجمهور الذى لا يقبل أو يتحمل أكثر من استراحتين بين الفصول . وفيما عدا ذلك يرو النص عشاهده وحواره وشخوصه نتيجة لالتزام المخرج بمضمونه وإلزام الممثلين بالمحافظة الكاملة على كل كلمة مكتوبة ينطق بها النص وحده .. ونجحت المسرحية بفصل النص لفتح أمامى الطريق لتأليف مسرحيتى الثانية « **الناس اللى تحت** » وأخرجها الأستاذ **كمال يس** من ممثلى المسرح الحر أيضا . ولم يكن قد سبق له القيام بالإخراج .. ونتيجة محافظته على النص ، ونشربه لأبعاد الرؤية الدرامية فيه ، تم التزامه بفيمة الكلمة المكتوبة .. شكل العرض المستمد استنادا كلياً إلى النص الدابة الفعلية لوجود وعية جديدة من المسرح المؤلف . ومسرحيتى الثالثة التى افتتح بها المسرح القومى موسمه عام ١٩٥٧ « **الناس اللى فوق** » أخرجها الممثل الكوميدى المرحوم الأستاذ **سعيد أبوبكر** ، الذى لم يكن قد سبق له الأخراج للمسرح . ولم يعرف عنه أنه مخرج أو داوس للإخراج ، فاستطاع بمواهبه وتجاربه كممثل أن يحقق الكثير مما تضمنه النص فى حواره الزاخر ومشاهده الناضجة وشخوصه المرسومة . **ونجح النص بفصل أمانه المخرج ، وحرصه على خدمة النص بأمانة تامة . قال لى الممثل الكبير** ، المرحوم الأستاذ **حسين رياض** وكان يلعب دوراً رئيسياً فى المسرحية وهو يمشى . « **يابنى .. لقد مثلت عشرات المسرحيات ولم أرتبط فى أدوارى فيها بالجمهور على مثل هذه الصورة التى استطاع كلامك أن يربطنى فيه بالضالة** » كذلك كان الشأن فى مسرحيتى « **سبا أونطة** » التى أخرجها نفس المخرج وكان قوامها الكلمة المكتوبة

وهذه النصوص الأربعة قدمها للمسرح ولم تكن مطبوعة فى كتب ، وإنما منسوخة بالآلة الكاتبة . ذلك أنها نصوص كتبت لكى تمثل أساساً لا لتطبع للقراءة فى كتاب . فكانت مع مانالاها مما كتبته ، وكتبه غيرى من الزملاء كتاب مسرح السنينيات بمثابة الخطوة الحذرية لخلق النص المسرحي المفقود . أما مسرحياتى التالية الأخرى : فقد أخرجها لى على التوالى الأستاذة **فتوح نشاطى وعبد الرحيم الزرقانى وكمال حسين ونجيب سرور وحلال الشرقاوى وسعد أردش** .. وكان أكثرها نجاحاً تلك التى احتفظ فيها المخرج ، وحدث على كلمات النص والتزم برؤياه الدرامية ذلك أنى تعودت دائما ملازمة المخرجين فى تقديم عروضهم لمسرحياتى ، فلم تكن تمنونى بروفة واحدة .. إلى جانب متابعة عرضها خاصة فى الأسابيع الأولى ، حراسة الأداء فى العرض . وفى نفس الوقت للإعادة من وقعها على جمهور المشاهدين وأنا جالس فى الصالة معهم أستقبل تجاوبهم لها لأنشرب المزيد والمزيد من روح الجمهور الذى أكتب له .

صاحب العرض

وهنا يخطرنى سؤال وجه إلىّ أكثر من مرة ، وهو لماذا كنت أنادى أحيانا وأطالب بأن أقوم بإخراج مسرحياتى بنفسى ؟ ! الواقع أننى لم أفعل ذلك إلا بعد أن بدأت حركة التأليف دائما ، نتيجة للتوسع فى النشاط المسرحي ، تتعرض لعدة مخاطر ، أهمها عودة المخرجين من بعثاتهم فى الخارج ، وفى جعبتهم مادرسوه من أساليب إخراج ، لمسرح مختلف فى توجهه وتوجهه عن مسرحنا القائم ، مما أدى بالكثيرين منهم إلى محاولة إخضاع النصوص المسرحية المقبلة إلى الكثير من أفكار الإخراج المستحدثة والتى لاتطاوعهم عليها الإمكانات الآلية التى لم تكن متوافرة لدور العرض المسرحية عندنا .. ولأن المسرح عندى كلمة وممثل ؛ فقد وقفت فى وجه هذا التيار الذى بدا ينتشر خلف شعار أن المخرج هو صاحب العرض أو خالق العرض بصرف النظر عن قيمة النص ومضمونه وتوجهه ودلالاته وماتجوبه من مضمون ، ومايحتوى به من رؤية درامية . وقد أحد هذا التيار يتصاعف ويتزايد حين بدأت الحركة المسرحية فى توسعها المتزايد تعانى من ندرة وجود النصوص الجديدة التى تستطيع أن يعتمد على مقوماتها الفنية الدرامية . فكان من السهل على أى مخرج أن يقبل أى نص يقدم إليه مهما كان مستواه . ومن السهل على مؤلف أوصاحب النص أن يسمح للمخرج بأن يشكله كما يشاء مادام سيقدم على خشبة المسرح ويحمل منه كاتباً مسرحياً .. ومن المؤسف أن معظم المخرجين المتخصصين عندنا كان يسهل عليهم الأخذ بهذا المبدأ بدلاً من التصدى أو التكفل بإخراج نصوص جيدة لايطاوعهم أصحابها على التصرف فى إخراجها بطريقتهم الخاصة التى تجعل كلاً منهم يجاهر بأنه خالق العرض والمؤلف الحقيقى للنص كما فعل الكثيرون منهم بالنسبة للنصوص المتهالكة التى أخرجوها

وقد أوصلهم ذلك فى نهاية الأمر إلى طريق مسدود ، فأصبح حتماً على أى مخرج منهم لكى يخرج نصاً حاداً ولا أقول جيداً فى إدعائه بأنه صاحب العرض أو حالقه أن يستعين بنجم سينمائى مشهور لمساندته فى تضل الجمهور لعروضه .. أو الاتجاه إلى القيام بإخراج المسرحيات الهزلية لمساوح الفطاع النحارى حيث نجحت طاقاته ومقدرته الإخراجية فى الظل وراء بطولة النجم الهزلى الفكاهي المسيطر على العرض نصاً وإخراجاً وتمثيلاً

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم
بمناسبة عودة سيناء
الحبيبة إلى أرض الوطن

موسوعة سيناء

في مجلد فاخر يضم أبحاثاً علمية
وتاريخية وجغرافية ونباتية
وجيولوجية بالإضافة إلى
الصور واللوحات
والخرائط التوضيحية

بمكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

توفيق الحكيم

والبحث عن قالب مسرحي عربي

ابراهيم حماده

بعد أن تأصل الفن المسرحي في مصر، واكتسب الشرعية الثقافية في حماية الحس الوطني بعد الاستقلال، ظهرت في ستينيات القرن الحالي دعوات تنادي بالبحث عن قالب مسرحي (غير مستورد)، يكون نابعاً من صميم المسلّمات التراثية الشعبية، وقادراً على محاطبة طبقات الشعب العريضة وأداء مضامينها الخاصة.

ولقد كانت هذه الدعوات - في بداية الأمر - متناثرة، وخافتة الصوت، إلا أنها برزت - في العقد المذكور - سافرة وجهيرة، ومصوغة نظرياً وتطبيقياً، وإن كانت تعالجها الصورة الحماسية القومية، وبعوزها الدأب الدراسي الجاد، والنظرة التأملية الموضوعية. ولم يكن أمر هؤلاء الدعاة من النقاد، أو المشتغلين بعلوم المسرح، وإنما كانا كاتبين مسرحيين محدثين، أثارا حول دعوتهما جدلاً شديداً بين النقاد والمهتمين بشئون المسرح، وهما - حسب ظهور دعوة كل منهما - الدكتور يوسف إدريس في مقالاته الثلاث التي نشرها في مجلة «الكاتب» في عام ١٩٦٤، ثم الرائد المسرحي الكبير الأستاذ توفيق الحكيم. الذي نهضنا هنا بمدارسته

المسرح المركّز... أو التشريحي

نشر الأستاذ توفيق الحكيم - سنة ١٩٦٧ - كتاباً عنوانه «قالبنا المسرحي». ويتألف الكتاب من مقدمة قصيرة، أوحى فيها أسى (بظريه) التي تفترض استحداث شكل مسرحي عربي من خامات محلية، إلى جانب الشكل الأوربي المستخدم حالياً. والملاحظ أن هذه المقدمة - بوجه عام - تتصف بالعَجَلة بسبب الافتقار إلى النظرة الكلية في موضوع خطير كهذا، وبالتمكك بسبب توالي الأفكار دون أن تستكمل مقوّمات صحتها، وبالتردّد بسبب قلة حماسة الكاتب وصآلة إيمانه (الموضوعي) بالدعوة التي ينادي بها. وسيدلّل كل ذلك على نفسه أثناء العرض والنقاش.

أما بقية الكتاب، فقد خصّصه مؤلفه لتطبيق نظرية القالب - الموصى به - على مشاهد مأخوذة من اقتباسات سبع مسرحيات أوربية مترجمة إلى اللغة العربية، على أساس أنها تمثل القالب الأوربي في عصور ودول مختلفة. وكأنما أراد بهذه التطبيقات، تأكيد صلاحية النظرية للاستخدام في كل زمان ومكان. وخلاصة القضية التي أهمّت توفيق الحكيم تُجيب عن تساؤله هذا: «هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وأن نستحدث لنا قالباً، وشكلاً مسرحيًّا، مستخرجاً من داخل أرضنا: وباطن تراثنا؟» (ص ١١) وبالرغم من أنه اعترف - منذ السطور الأولى - بصعوبة المهمة نظرياً وتطبيقاً، وقلّة «الجدوى من الوجهة العملية» في نظر الكثيرين، إلا أنه أخذ يتابع محاولته في البحث عن عناصر درامية شعبية مصرية في تراث «الماضي السحيق»، كي يبني منها قالباً خاصاً (حقيقيًّا). ولكي ينصف هذا القالب - في رأيه - بالحقيقية، اشترط فيه: «أن يكون صالحاً لأن تصبّ فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها، من عالمية ومحلية، ومن قديمة وعصرية.» (ص ١٤).

وتصبح هذا القالب من مواد خام محلية، ثم تصديره إلى شتى بلدان العالم للانتفاع به، لن يلبي - في رأي الحكيم - القالب الأوربي، أو العالمي المعروف، لأنه - بدوره - «صالح لأن تصبّ فيه كل الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على حد سواء» (ص ١٤).

ولاشك أن هذه الدعوة جريئة، ولم يحاولها - على ما يبدو لي - أي كاتب من الهند، أو الصين، أو اليابان، أو أية دولة من الدول غير الأوربية، التي تحظى بتراث مسرحي وطني أصيل. لم يتواتر أي نصيب

مسه لمصر التى لم تعرف المسرح إلاّ منذ عهد قريب ـ ولم تتيسه قط إلى إمكانية تنمية بذوره الضعيفة فى الملهيات الشعبية ، إلا بعد أن أخذ بطرها التطور الحضارى الحديث ، وفات زمنها ، ولاحدوى على الإطلاق من إحيائها .

أما المرْو الفكرى الذى أقام عليه الحكيم رؤيته فى استخدام عناصر تراثية شعبية لصياغة القالب المسرحى المقترح ، فهو أن بعض أصحاب الدعوات الحديثة فى الفن التشكيلى ، أو الموسيقى ، أو حتى الشعرى ، أو الذهبى ، يتعدون باستلهام المنابع البدائية الأولى ، سواء تمثلت فى فنون القبائل غير المتحضرة وأفكارها ، أو فى تلقائية الأطفال ، لأن الفن البدائى ـ عند الحكيم ـ « أقرب إلى أن يكون فنا سحاويا .... أى إنه نابع مباشرة من سر عجيب ، لحيوية داخلة ، وقدرة فى التعبير والخلق مجهولة المصدر » (ص ١٦)

والآن ، ما العناصر الدرامية التراثية الشعبية التى يمكن الاستعانة بها فى تشكيل القالب المسرحى الجديد ، الذى سيكون محل الصناعة ، وعالمى الاستخدام ، والذى يناطر القالب الأوربى فى سيطرته واحتكاره للسوق الدرامية ؟ ؟ لقد حصرها توفيق الحكيم فى هذه العناصر :

١ ـ الحكواتى (الحاكى ـ الراوى) .
٢ ـ المقلّداتى (المقلّد ـ والمقلدة للأدوار النسوية) .
٣ ـ المدّاح .

أما الأخير ـ الذى تعلّق به يوسف إدريس فى حديثه عن شكل مسرحى ـ فقد استبعده توفيق الحكيم من عناصره التراثية ، بدعوى أنه غير أصيل ، ومشكوك فى سنه القومى الخالص ، لأن مافيه من مشاهد تمثيلية ، إنما عرف بعد جلاء الحملة الفرنسية عن مصر ، وبتحمل تأثره بالصور التمثيلية التى كانت تُعرض على صماط هذه الحملة وجودها

١ ـ الحكواتى :

وبعد أبرز العناصر التراثية الشعبية المذكورة ـ وهو ـ أصلا ـ شخص يتجمّع حوله الفلاحون ، أو جموع العامة أو الخاصة ، يستمعون إليه فى شغف ، وهو يتشدهم الملاحم الشعبية على الربابة ، كملحمة عنترة بن شدّاد ، والظاهر بيبرس ، وسيف بن ذى يزن وإذا كان دور هذا الراوى ـ كما هو معروف عنه ـ مقصوراً على رواية الملاحم التقليدية ، فإن توفيق الحكيم ينقله إلى قالبه المقترح ، ويوكل إليه نفس المهمة السردية تقريباً ، وهى إعلام المشاهدين باسم المؤلف ، وعنوان مسرحيته ، مع تقديم موجز عنها ، تتحدّد فيه بدايات القصة المؤداة ، وأمكنتها وأزمنتها ، وأهم أسماء شخصياتها كما يقوم ـ خلال العرض ـ بنطق بعض الإرشادات المسرحية ، ووصف الحركة التمثيلية ، وهو أمر نادر الحدوث . ولأن دوره محدود فى أداء النص ـ بشكل عام ـ فقد عهد إليه الحكيم بوظائف أخرى ، منها « أن يكون مدير العرض الذى يراقبه ويوجهه علناً أمامنا ، كما أنه يمكن أن يكون المخرج الذى يساعد المقلّد قبل العرض على تفهم الشخصيات وملامحها الظاهرة والباطنة ، ودراسة تفصيلات كل حركة ونبرة وإيماءة تميّز إحداها عن الأخرى كما يمكن التوسّع فى عمل الحاكى ، فتحمّله مهمة تفسير بعض المعانى والمواقف والأفكار العسرة ، وبخاصة فى البيئات الشعبية التى قد تحتاج إلى ذلك ... كما يمكن أن يساعد المقلّد فى أثناء العرض فى كل مايحتاج إلى وجود شخص آخر » (ص ٢٠ و ٢١)

وبهذا ، لن يكون الحكواتى شخصاً دارج الثقافة ، بل مثقفاً ثقافة مسرحية رفيعة ، تمكّنه من إخراج الروائع المسرحية العالمية ، والمشاركة فيها على النحو الدقيق المذكور الذى لايمكن أن يتوافر إلا لأستاذ متخصص فى التحليل المسرحى .

٢ ـ المقلّداتى :

وهو شخص معروف فى الأسمار الشعبية ، بارتجالاته التى يقلّد فيها أبناء الشعب من مختلف طبقاته . تقليداً ساحراً يثير ضحك المشاهدين . ويعتمد هذا التقليد الساخر على محاكاة نبرات الصوت ، والإيماءة ، والحركة ، وتعبيرات الوجه ، وإيقاع الأداء . ولما لم تكن المرأة عنصراً مقلّدا فى الأسمار الشعبية ـ إلا فيما ندر ـ فقد أدخل الحكيم العنصر النسوى على قالبه المقترح ، كى يسند إليه أدوار النساء فى المسرحية المؤداة .

ومع أن المقلّداتى غير معروف فى التراث الشعبى على نحو شائع وعريض ـ كالحكواتى مثلا ، أو غيره ـ إلا أنه سيصبح ـ عند الحكيم ـ جوهر القالب المقترح ، بل عموده وأساسه ، إن لم يكن هو القالب نفسه فهو (وحده) يقوم بأداء كل أدوار الشخصيات المسرحية من الذكور ، مهما بلغ عددهم ، واختلفت أعمارهم . وتنوعت أبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية ، فى حين تقوم المقلداتية (وحدها) بنفس الشىء بالنسبة لكل الأدوار النسوية فى المسرحية ، مهما تعددت وتناقضت وتداخلت

ومما يزيد هذه التأدية الفردية صعوبة وضنكاً ، ما يفرضه عليها الحكيم من أسلوب تقمصى ، وهو أن المقلّد غير الممثل . فالممثل ـ فى رأيه ـ « يتقمّص الشخصية ، ولكن المقلّد عمله عكس التقمص ... فهو يتحرك بسرعة بين شخصية وأخرى فى نفس الوقت . وعليه أن يبرز معالم كل شخصية واضحة جلية مغرورة عن غيرها بكل سماتها وإشاراتها ونبراتها وإيماءاتها وكوامن مشاعرها وتفكيرها ... كل ذلك مع عدم تقمصها . فهو داخل فيها وخارج عنها فى نفس الوقت » (ص ١٧ و ١٨)

وبغضّ النظر عن شبه استحالة قيام ممثل واحد مع امرأة واحدة بأداء كل أدوار العرض ، مهما تعددت وتنايست ، ومهما امتدّ طول المسرحية ـ الذى يبلغ فى مسرحية « هاملت » لوليم شكسبير ـ مثلا ـ مايقرب من أربعة آلاف سطر ـ فإن هذا المقلّداتى مطالب ـ قبل كل شىء ـ بألاّ يتقمص الشخصيات الذكورية الكثيرة التى يؤديها وحده ، بل عليه أن يقلّدها فقط ، وأن يحتفظ « طوال الوقت بشخصيته الحقيقية » (ص ١٧) . وهنا يقع التناقض المربك الذى تستحيل المصالحة بين أطرافه الثلاثة - تقمص بالضرورة التقليدية . تقليد بالمطالبة المحدثة ، وجود ذات المؤلف نفسه للرقابة . فالمعروف فى الألعاب الشعبية ، أن المقلداتى يبذل غاية مافى وسعه ليتقمص الشخصية التى يؤديها ، حتى يبدو (صادقا) و(مقنعاً) أمام مشاهديه فهو عندما يقلد

شخّاذا ـ مثلا ـ يجتهد فى أن (يكون) هو الشحاذ نفسه ، صوتاً ، وحركة ، وإيماءة ، وروحاً . بل إن الحكيم يؤكد دور هذا المقلداتى فى عملية (التقمص) هذه ، عندما يطالبه بضرورة إبراز « معالم كل شخصية واضحة ، جلية ، مصورة عن غيرها ، بكل سماتها ، وإشاراتها ، وبمرائها ، ولأرمانها ، وكوامن مشاعرها » ولايمكن أن يتحقق هذا المطلب ، إلا بوسيلة (التقمص) ؛ ولكنه ـ فى نفس الوقت ـ يطالبه بوسيلة أخرى ، هى (التقليد) و(عدم التقمص) ، ومن ثمّ يدخله إلى ساحة القالب الأوربى ، وهو معدّل فى نظرية **برتولد بريخت** الملحمية فالوظيفة الأساسية للممثل ـ عند بريخت ـ هى ألا يصبح الشخصية التى يؤديها على خشبة المسرح ، بل يحتفظ بشخصيته هو ، ثم (يقدّم) الشخصية المسرحية تقديماً (سردياً) عليه أن يعرض الشخصية ، معتمداً نصه (راويةً) نصّ للمشاهدين وقائع حدثت لبعض الناس فى زمن غابر . وبهذه الطريقة يشعر المتفرج بأن الممثل هو شخص (يحكى) ماحدث ، وليس هو الشخصية ذاتها ، بكل أبعادها المعروفة وهكذا ، يتردد المقلداتى بين مذهبى متناقضين فى التمثيل ـ يمثلها **استانسلافسكى** و**بريخت** . وهذا يحتاج إلى تدريب شاق وعسير . لايتاح إلا لقلة من كبار الممثلين . وهنا يصدق قول الحكيم نفسه . « إن المقلد هنا ، يحتاج إلى موهبة وبراعة أكثر مما قد يحتاج الممثل » (ص ١٨) ولاشك أن نوادر هاتين الميزتين ، متطلب مصرى ومتعذر المنال . بل إن المقلداتى ـ على هذا النحو المطلوب ـ سيفقد خصائصه الشعبية التلقائية فى الأداء ، وبدوره ـ عند التدريب المفروض ـ فى مذاهب تمثيلية ، هى ـ بالضرورة ـ من خصائص (القالب) الأوربى ، فى أسمى مراحله

٣ ـ المذاح :

وهو العنصر الثالث الذى التقطه توفيق الحكيم من أعاجيب التراث الشعبى ، ولكنه عده عنصراً غير مهم فى تشكيل القالب المسرحى المقترح « إن عالمنا يقوم أساساً على الحكواتى ، والمقلداتى ، وأحياناً المذاح إذا لزم الأمر » (ص ١٤) . ولم تحدث هذا الأمر ، إلا مرة واحدة عند تطبيق النظرية فى سبع مسرحيات

ولما كان دور المذاح ـ على هذه الصورة ـ لاقيمة عملية له ، فقد أهمل الحكيم ـ فى مقدمته النظرية ـ الحديث عنه ، أو حتى التعريف به . والمعروف أن المذاح ، يمثل لوناً من ألوان الغناء الشعبى الأصيل . هى أيام الحصاد ـ بصفة خاصة ـ يتنقل المذاح بين القرى والكفور ، ويقوم بالدور على الدف . وهو يروى للأهالى ـ فى شكل إنشادى وترتيلى ـ قصصاً معلومة فى اللغة العامية عن معجزات الأنبياء ، وكرامات الأولياء ، وأخبار الصالحين ، لما فى ذلك كله من عبر ومواعظ ولأن المذاح يفتتح أناشيده الروائية وبختمها بمدح الرسول ﷺ . فقد وُصف بذلك المسمّى

ولفتة شأن المذاح فى القالب الجديد . فقد عهد إليه الحكيم ـ على سبيل الترضية ـ بدور الحوفة فى مسرحية « أجا ممنون » **لإسخيلوس** ، وذلك عند تطبيق أصول هذا القالب ، على تلك المسرحية . **ويعنى هذا شيئاً خطيراً ، وهو أن المذاح قد تخلى عن وظيفته التراثية المعهودة . وتقلد وظيفة أخرى مختلفة ، يمكن أن يقوم بها الحكواتى إلى جانب تعليقاته المحدودة . فعندما يفقد المذاح مهمته الشعبية ـ التى لايكون شعبيا إلا بها ـ لن يصبح عنصرا شعبياً ، مدعوًّا ـ بصفة رسمية ـ للاشتراك فى تشكيل قالب شعبى صميم ، بل سيصبح أى فرد ، مادام قد تجرّد من مهنته الأصلية التى ولد عليها ، وتميز بها**

* * *

ويمكننا أن نستخلص من هذه المقدمة النظرية ، أن عناصر تشكيل القالب المقترح ـ كما نصّ المؤلف نفسه صراحة ـ تتمثل فى ثلاثة أشخاص حسب لأداء أية مسرحية على الإطلاق ، وهم رجلان وامرأة ، أى الحكواتى والمقلداتى ، والمقلداتية . أما المذاح فلا أهمية له ، بل قد يصد وجوده التركيز المستهدف فى القالب المسرحى العربى ولكن إذا كان دور الحكواتى ـ فى هذا القالب ـ هو مجرد التقديم والتعليق . فإنه لن يكون بذلك إلاّ الراوية عند **بريخت** أو غيره من المسرحيين الأوربيين غير التقليديين . وبالمثل ، إذا كانت مهمة المقلداتى عدم تقمص الشخصيات الكثيرة التى يؤدى أدوارها على التوالى ، فإنه ـ بالتقليد وعدم التقمص ـ لايكاد يتعدى مهمة الممثل فى المسرح الملحمى البريختى . ولما كان دور المذاح سردياً وثانوياً ، ونادر الحدوث ، فى الأحداث إسقاطه ، وإسناد دوره إلى الحكواتى ومن هنا ، إذا كانت كل الشخصيات المقدمة على أنها تقليدية ومستولدة من بطن التراث الشعبى الخالص ، قد ظهرت فى أزياء مستعارة ، بل مستخدمة من قبل ، فأين إذن الخصائص المحلية الصميمة فى القالب العربى المقترح ؟ أليس من الأصوب أن نصارح بصدق ، ونسمى الشخصيات ـ التى جيء بها من التراث الشعبى الذى يكاد يندثر ـ بمسمياتها الحديثة والمحلية الصحيحة ، والتى هى **الراوية** ، **والممثل الراوية** ، **والممثلة الراوية** ، **والمحلق** ، وهى مسميات أوربية معروفة ومستخدمة فى المسرح الأوربى ؟ **إن منظرنا المصرى ـ كما هو واضح من ذلك ـ يجوم حول نظرية بريخت فى المسرح الملحمى ، مقتنعا بأفضلية محللة حائلة اللون ، ونجسة الشيمة** . وهذا التأثير البريختى ، نجده منحسباً ، مرة أخرى ، فى مطالبة الحكيم جمهور المسرحيات المصبوبة فى قالبه . بأن يتيقظ ويشارك فى نشاط الحفل فى أثناء العرض ، وأن يرتفع عن « مستوى الفرجة الساذجة » . أليس هذا المطلب نتفة بريختية فى مسألة « التغريب » المشهورة ، وقد أضاف مثالياً لوجود متفرجين على درجة ـ ولو وسطى ـ من الوعى الحضارى ؟ إن كليهما يتمنى أن يحوّل الشكل الدرامى إلى شكل ملحمى ، بعد أن كانت قصص الملاحم تتحول إلى مسرحيات وهذا يزعم بعض المعلّقين القدامى أن إسخيلوس كان يصف تراجيدياته بأنها فتات منتقط من مائدة هو ميروس الملحمية

ويؤكد **الحكيم** كذلك وجوب مسرحة المسرح ، والاقتداء بالمشرّعين الأوربيين المحدثين ، الذين يرفضون فكرة « الإيهام بالواقع » فى المسرح . ويقومون « تركيب الديكورات فى حضور الجمهور بعد فتح الستارة وأثناء العرض » (ص ١٩) . ولاشك أن مؤلفنا فى نظرته هذه ، يتفق مع **بريخت** (وغيره من دعاة التخلص من الإيهام بالواقع) ، ولكنه (يحاول) أن يختلف عنه فى الهدف من وراء ذلك ـ فإذا كان بريخت يرمى

من عملية التعريب فى النصّ والتمثيل والإخراج إلى بقطة جمهورة ، وإشراكه ـ نوعى ـ فى مناقشة القضية المطروحة على خشبة المسرح ، وإبداء الرأى فيها والعمل على تغيير الواقع المعاش ، فإن الحكيم يهدف من إلغاء الإيهام إلى إشراك جمهور فالبه فى عملية الخلق ، «ولو تتابعة أسرار الخلق ... (و) كيف صُنعت ـ اللعبة» المعروضة (ص ١٩) ولابصيف الحكيم بذلك شيئاً ذا بال ؛ لأن المتفرج ـ على أى حال ـ يقوم بالمشاركة الوجدانية والعقلية ، واستيعاب العرض . وبتوقف هذا الاستيعاب على قدرات المتفرج الشعورية والذهنية ، وعلى معطيات العرض فى المساعده على تحقق الاندماج ، أو الانفصال ، أو المشاوكة ومن ثم كانت العلاقة بين المتفرج والعرض المسرحى عملية ثفاعية معقّدة ، يحلف التجاوب الشعورى والذهنى فيها من متفرج إلى آخر ، ومن مسرحة إلى أخرى .

ويصبح الحكيم فى فالبه المفضل أوربيًّا ـ مرة أخرى ـ حينما يتادى بالاستغناء عن خشبة المسرح التقليدية ، ومهامها المألوفة عند أداء العرض ؛ إذ يمكن تنفيذه فوق أى حيِّز محدود من الأرض ، سواء كان داخل الدور أو خارجها . ومن ثم لن يحتاج هذا الأداء ـ كما يقول ـ إلى ديكور ، أو أزياء خاصة ، أو إضاءة ، أو «مكيجة» ، أو «إكسسوارات» ، وإنما ينم الأداء بملابس اللاعبين العادية ، سواء كانوا من المخرجين ، أو العمال ، أو الفلاحين . **والحكيم ـ فى هذا كله ـ يماشى بعض الحركات المسرحية الحرة فى أوربا وأمريكا ، التى تقوم عروضها المتنقلة فى الشوارع والميادين والأفنية والحراجات** . وإما لمحد صدى هذا التبسيط ـ على سبيل المثال المشوائى ـ فى السطور الأولى من افتتاحية مسرحية «**أشودة حول نوربنابا**» ، إذ ينصّ مؤلفها «بيتر فايس» على أن «يقوم بعرض جميع أدوار المسرحية سبع شخصيات ، أربع منها نسوية ، وثلاث من الرجال على أن يكونوا جميعاً فى ملابسهم العادية اليومية ، وعلى أن يتم الانتقال من دور إلى آخر بأبسط الوسائل . بكل شىء واحد لبتحقق التعبير : عطاء رأسى من المطلقة الاستوائية : علامة صليب ، قبعة أسقف ، عصا ، كبس ... الخ ... ويقوم الممثلون بأداء الشخصية الأوربية ، أو الأمريكية بالتبادل ، بغض النظر عن لون البشرة»

التطبيق

بعد **توفيق الحكيم** ـ بلا منازع ـ إمام مؤلفى الدراما فى أقطار العالم العربى كله ، فلقد أسهم ـ ولايزال يسهم ـ فى إثراء الفكر المسرحى وتطويره ، بما يضعه من مسرحيات ، ويقدّمه من آراء حول طبيعة الفن ومشكلاته . ولهذا ، كان ملزماً بتطبيق نظريته الخاصة بالقالب المسرحى المفتوح ، على مختارات من النصوص المسرحية . ولكنه بدلاً من أن يضع له إحدى مسرحياته المعروفة ، لجأ إلى التجريب فى بعض المسرحيات العالمية الشهيرة ، وكأنه أراد بذلك أن يثبت أن فالبه قادر ـ كما قال ـ على استيعاب «آثار الأعلام من **إسخيلوس وشكسبير وموليير ، إلى إبسن ونشبخوف** ، حتى **براندبلو ودوريمات** (ص ١٦) . أما المسرحيات التى اختارها لإجراء تجربته ، فهى : «**أجا ممنون**» لإسخيلوس ، من ترجمة **لويس عوض** ، و«**هاملت**» **لشكسبير** من ترجمة **حليل مطران** ، و«**دون جوان**» **لموليير** من ترجمة **إدوار مجالبل** ، و«**برجنت**» **لإبسن** من ترجمة **على الراعى** ، و«**بسنان الكرز**» **لتشيخوف** من ترجمة **سهيل إدريس** . و«**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**» **لبراندبلو** من ترجمة **محمد إسماعيل** ، و«**هبط الملاك فى بابل**» **لدوريمات من ترجمة أنيس منصور** .

ولم يصبّ الحكيم ـ بالطبع ـ هذه المسرحيات بكاملها فى فالبه ، بل قام بصبّ المشاهد الافتتاحية الأولى من كل مسرحية فى الصورة المعدّلة . وكان الحكواتى فى كل تجربة يتخيل الجمهور أمامه ، ويتقدّم إليهم بملابسه العادية ، ويذكر اسمه الحقيقى ، وعنوان المسرحية ، واسم مؤلفها ، وسطوراً قليلة للتعريف بالموضوع المعالج ، ثم يلزم الصمت ، إلى أن تسنح له الفرصة بالتدخل ـ فى أثناء أداء المقلدانى أو المقلدانية لأدوارهما ـ كى يروى شيئاً قليلاً عن طبيعة المكان ، أو تحديد الزمان ، أو بوعية الشخصيات المؤداة

الحاكى ـ أنا الحكاواتى ... (بذكر اسمه الحقيقى) أعرض عليكم اليوم لعبة للمؤلف الشاعر إسخيلوس اسمها أجاممنون ... كان ياما كان ياسعد بالإكرام . ملك يدعى أجاممنون ، على بلد يسمى أرجوس .. ذهب هذا الملك إلى حرب طروادة .. ثم عاد منصراً ... وفى غيبته اتخذت زوجته للسماة كليتمسترا عشيقاً يدعى إيجيست . فلما عاد زوجها أجاممنون استقبله بالترحاب ، ولكنها أضمرت له الشر ... الخ» (ص ٢٦) .

ثم يتقدم المقلدانى ويذكر اسمه الحقيقى ، ويحدد أسماء الشخصيات الرجالية التى سيلعب أدوارها (تعرده) ؛ كما يتقدم المقلدانيه ـ بعده ـ وتذكر ، بدورها ، أسمها الحقيقى وأسماء الشخصيات النسوية التى ستؤدبها (وحدها) ؛ وقد ورد ذلك فى مسرحية «**دون جوان**» هكذا :

المقلد : أنا المقلدانى (بذكر اسمه الحقيقى) سأقلد دون جوان ، وسجاناريل ، وحسبان ، ودون كارلوس ، ودون ألوس ، ودون لويس ، وبيرو ، وتمثال الحاكم ، ومسو دبمانش التاجر ، ولارامى السباف ، ثم الشحاذ ، والشبح ، حتى الخدم والجشع و ...

الحاكى . وإيه كمان ؟ انت زحمة قوى كدابة ! ! واحد باحصرة البت ؟

المقلدة : أنا المقلدانية ... (تذكر اسمها الحقيقى) سأقلد دونا إلفيرا ، وشارلوت ، ومادريس ، والفلاحتين .

الحاكى حمبل ... فلنبدأ اللعبة إدن ... الخ» (ص ٩٧) .

ثم تمضى المسرحية ، على أساس أن يقوم المقلدانى (وحده) بتشخيص كل أدوار الرجال ، مع المقلدانية التى تقوم (وحدها) أيضاً بأداء كل أدوار النساء . فالمقلدانى يقلّد (ولايمثل) جميع شخصيات المسرحية من الذكور ، وذلك بنطق كل المادة القولية الخاصة بها ، وأداء تعبيراتها الجسمية من حركات وإيماءات وسكنات . فإذا كان مسئولا عن أداء حركات المبارزة ، والصفع ، واللكم والتقبيل ،

والمساومة ، والحرى . والعضب ، والفهفهة ، والجود ، والسكاء ، والوم ، والشحير ، والحرق ، والاعتصاب ، والصعوق ، والصراخ ، والاسطاح ، والتردد ، وكل أنواع التعبيرات الضريبة دون الاستعانة بأية أدوات أو أجهزة مسرحية ، فهو مسئول أيضاً عن نطق كل الموبولوجات ، والديالوجات ، والتحببات ، والمحادثات الفردية ، مهما تشابكت أو تعدّدت فى المشهد المسرحى الواحد . وأيضا فإن عليه ـ وهو ينطق كل ذلك ـ أن يراعى فى كل شخصية ـ رسمها المؤلف ـ نوعية اللهجة ، واللكنة ، ودرجات الهمس ، والجهر ، والتركيز ، والإيقاع ، والنعومة ، والعلعلة ... الخ . وإذا كان هناك مشهد ـ فى المسرحية ـ يؤدّيه عدد من الرجال ، فعلى المقلّد أن يميّز خصائص كل رجل من الناحية البدنية ، والوجدانية ، والنزوعية ، والإدراكية ، وأن يسرد حوارهم كله فى تتابع ، وتخصّ كل متحاور باسمه عندما يتكلم فى كل مرة . ولعل المثال التالى ـ من مسرحية «هاملت» ـ يصوّر مهمة المقلّد العسيرة عليه ، والمركبة للمشاهدين :

الحاكي ... اشرع الآن فى العمل أيها المقلدانى .. وقلّد لنا برناردو وقد أقبل على فرنسيسكو ، ومادار بينهما من حديث ...

المقلد : (مقلداً برناردو ، مقبلاً على زميله) من الرّول ؟ ..تعرف ! ؟

ـ لا .. وإنما عليك الرد .. قف ، وقل من أنت ؟؟

ـ نحا الملك !

ـ أبرناردو ؟

ـ هو بعينه ...

ـ حنت فى الميعاد بالدقة .

سمعت ساعة انتصاف الليل ... أدرك سر برك بافرنسيكو .

ـ ألف حمد لك على هذه المنة . الرد فارس .. وقلى فى وحشة ...

ـ اذهب واشداً ، طاب لك الليل . وإذا لقيت رفيقى فى الحرس هو راسيو ومرسلس فأوصهما بالإسراع فى المجىء ..

ـ أظنهما تسمع منى .. هيا وفوراً ! من الرجال ؟

الحاكي هاهما هوراسيو ومرسلس يقدمان .. ويقولان معلقين ...

المقلد

ـ (هوراسيو) أصدقاء لهذا البلد

ـ (مرسلس) ومن بطانة ملك الدنمرك ..

ـ (فرنسيسكو) طاب ليلكم .

ـ (مرسلس) انصرف بسلام .. من حلّ محلك ؟

ـ (فرنسيسكو) برناردو حلّ محلى .. طاب ليلكم

ـ (مرسلس) إيه برناردو ؟

ـ (باناردو) ماذا نريد ؟ أهوراسيو من أرى هناك ؟

ـ (هوراسيو) نصفه صغيرة منه . أو بعضه ..

ـ (برناردو) مرحبا هوراسيو .. مرحباً أيها الحواد مرسلس ! !

ـ (مرسلس) وبعد .. أفعاد ذلك الطيف فى هذه الليلة ؟

ـ (برناردو) لم أرَ شيئاً ..

ـ (مرسلس) هو راسيو يقول إن ذلك محض توهم .. الخ»

(ص ٦٤ ـ ٦٦)

كما يجب على المقلّدانية ـ أيضاً ـ أن تقوم (وحدها) بكل ذلك ، بالنسبة لأدوار النساء مهما تعدّدت ، وتنوّعت ، وتداخلت أيضاً . فإذا كان هناك فى النص المسرحى مشهد مشاجرة عنيفة بين ثلاث نسوة عاصفات منحاصمات ، ومعهن امرأة رابعة تتكلم فى التليفون لاستدعاء رجال الأمن ، وخامسة تزجر ساحطة بسبب خطورة المعركة المحتدمة ،

وسادسة تعلق على ماجرى وهى فرحة سعيدة بذلك . فعلى المقلّد ـ فى قالب الحكيم ـ أن تقوم (وحدها) بتوصيل كل هذه الألوان من الحوار والحركات والانفعالات المختلفة فى آن واحد إلى المتفرجين ، وعلى المتفرجين أن يتلقوا هذه الصور المركبة المتداخلة المتزامنة ، ويتحملوها على النحو الصحيح ... وهو أمر مربك ، ومستحيل التحقيق .

إن التطبيق ـ بلا ريب ـ هو المعيار الصحيح لتقويم الرؤية النظرية ، وتحديد أوجه القصور والتميز فيها وفى مجال الدراما على وجه الخصوص ، يبدو أن كثيراً من النظريات المتعلقة بها يبدو صحيحا ومقنعا فى ذاته ، إلا أن أصوله تهتز وتتهافت عند التطبيق العملى فمثلا ، أصول النظرية الملحمية فى الدراما ـ كما عارضها صاحبها يرتبط بأصول النظرية الأرسطية ـ ليست مطلقة فى مسرحياته على نحو كامل ، حتى ليبدو مرتبط ـ فى كثير من مواضع تطبيقاته ـ أرسطيًّا برغم أنفه . وعبر برختى برغم أنفه أيضاً . وعلى هذا ، فإن التطبيق ـ الذى قام به الحكيم على النماذج التى اختارها من افتتاحيات المسرحيات السبعة المنتقاة من التراث العالمى ـ دليل على قصور النظرية وعدم جدواها ، بل أنيت إساءتها إلى بنيان هذه المختارات ، ومعانيها ، وتجريدها من الطقس الدرامى السحرى الذى لاتصبح دراما إلا به ـ فليس من المعقول ـ أو المقبول ـ أن نتصور شخصاً واحداً ـ مهما سامت قدراته ـ يمثل ـ على نحو مقنع وصحيح ـ أدوار سبع وعشرين شخصية رجالية فى مسرحية واحدة ، كمسرحية «هاملت» ، بالإضافة إلى أدوار الحرس ، والأتباع ، وبرغم اختلاف أعمار كل هؤلاء وأبعادهم الجسمية ، والاجتماعية ، والنفسية ، أو تقوم ممثلة واحدة ـ مهما بلغت مهارتها ـ بأداء أدوار خمس عشرة امرأة فى مسرحيه واحدة كمسرحية ، مشهد من الشارع ، لآرثر رايس ، مثلا . وليس من المعتاد ـ أيضاً ـ أن يحفظ ممثل وممثلة ـ عن ظهر قلب ـ النصوص المسرحية المقدمة كلها ، وإن استعرق النص الواحد مايزيد على مئتى صفحة ، كنص مسرحية «فاصل عربيه» ليوجين أونيل ، مثلا . وليس من المقبول كذلك ، أن يبقى ممثل وممثلة أمام جمهور المتفرجين طوال ثلاث ساعات أو أربع ، يؤديان خلالها مسرحية تراجيدية عالمية طويلة ذات حكايات ثانوية ، وموبولوجات . وديالوجات متتابعة أو متزامنة أو يؤديان مسرحية كوميدية متعددة الشخصيات والمواقف والأجواء ، كمسرحية «قيصر وكليوباترا» لبرنارد شو ، مثلا .

قد تكون التأدية الفردية جائزة ومقبولة بالنسبة للحكواتى ، إذا كان يقوم بإنشاد ملحمة ، لأن قالبها الروائى ـ وهو جوهر التفريق ـ يختلف عن قالب الدراما التجسيدى . فالملحمة صياغة سمعية ، تتوافر فيها عناصر القصه المشوقة ، بما فيها من أحداث مسلسلة ، ووصف ، وتفسير ، وتكرار ، وتأكيد ، وتنغيم ، وتبسيط عفوى ، وكل مايتيح لجمهور العامة فرصة المتابعة السمعية ، والتصور ، واستعادة المسموع ، بل حفظه ، ومعايشته ، لأن الملحمة الشعبية هى الانعكاس الصادق للوجدان الجماعى العربى ، والنص الأصيل المووث عن أجيال سالفه أما المسرحيات العالمية ـ بالنسبة لهذا الوجدان ـ فستبقى دائما غريبة عليه ، بل شاذة ومستهجنة ، لأنها واحدة من عوالم أجنبية ، قد تكون إنجليزية ، أو فرنسية ، أو ألمانية ، أو هندية

وقد يكون المقلد ـ فى القالب المسرحى المقترح ـ تابعة فى أدائه ، وفوق مستوى الشبر ، إلا أن انتقاله المستمر بين كثير من الشخصيات التى يقلدها وهى محكومة بأصول قالب درامى يعتمد على الحوار المتبادل ، والتركيز ، والتحبيك ـ سيُربك المسرح ، ولن يمكنه ـ أيضاً ـ من التعرف على ملامح كل شخصية على حدة كما صنعها المؤلف بالحوار ، ولا من متابعتها فى حالاتها المتغلغلة . كما أن هذا الانتقال لن يمكن هذا المتفرج من لمسة الخيوط التى ترتبط بين الأحداث ، ولامن استيعاب العمل الفنى من حيث هو مركب من أجزاء يسودها سياج عام ، وروابط انفعاليه متغيرة ومتزامنة . ولاشك أن العجز عن الإدراك منذ البداية ، سيصيب المتفرج ـ حتماً ـ بالملل ، والإحباط ، والرفض ، مهما افترضنا أنه متفرج استثنائى ، أوتى حظاً كبيراً من القدرة على الاستيعاب ، لاتتوافر إلا لمثقف درس النص دراسة شعة قبل المشاهدة . فالحكيم ـ مثلا ـ يجرى بعض التعديلات على موقف من مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» ، ويضعه فى تطبيقاته على النحو التالى

الحاكى : عندئذ يدخل بواب المسرح وقد وضع قبعة على رأسه ، وبعد أن يعبر القاعة يعلن إلى المدير وصول ست شخصيات ، ويتقدم هؤلاء الأشخاص فى القاعة ، وهم يبطرون حولهم ويبدو عليهم الحيرة والارتباك .

المقلد : (البواب) معدوة ياسيدى المدير ! ..

ـ (المدير) ماذا أيضا ؟

ـ (البواب) بعض الناس يسألون عنك يا سيدى...

ـ (المدير) ولكننا فى التجربة الآن ! . وأنت تعلم جيداً أنه غير مسموح لأحد بدخول المسرح أثناء تجربة المسرحية (يوجه كلامه بعيداً) من أنتم أيها السادة وماذا تريدون ؟

ـ (الأب وهو أحد الأشخاص الستة) نحن ياسيدى .. نحن نبحث عن مؤلف ... » الخ

(ص ١٦٨)

من هذه السطور القليلة ، يطالب الحكيم الفلاح المصرى الأمى وهو يشاهد المسرحيه المذكورة فى ساحة الحرن ، أو من العامل البسيط فى فناء المصنع ، أن يتصوّر عشر شخصيات ـ على الأقل ـ ماثلة أمامه ، وهى ، بعض الممثلين والممثلات يتحاورون مع مدير المسرح ، الذى يهاجمه البواب بالدخول مع الشخصيات الستة التى تبحث عن المؤلف . وعلى المقلد ـ فى نفس هذه السطور المحدودة ـ أن يؤدى أدوار المدير والبواب والأب على التتابع ولايمكن ـ من هذا الحوار ، وهذا الأداء الفردى ـ أن تتحقق فى خيال المتفرج صوره صحيحة لعلاقات هذه المجموعة الكبيرة من الشخصيات ، لسبب بدهى وبسيط ، وهو أنها خلقت أصلاً كى تُوضع (جماعياً) فوق خشبة المسرح ، وأن تُرى خصائصها الفردية وتُحسّ روابطها الانفعالية ولوكان الحكيم قد ضمّن مسرحيته الشهيرة «أهل الكهف» فى قالبه المقترح ، وقدمت عمليا فى صالة عمرله ، وشاهدها أصدقاؤه وخدمه ، لمالته النتيجه ، وأصيب بضيق شديد ، لصمور الرقعة الدرامية ، واستهام أفكار المسرحية ، لاعلى الذين لم يقرأوها من قبل فحسب ، بل أيضاً على العارفين بها ،

بعد أن أصبحت ـ بالنسبة إليهم ـ نصاً مصنوعاً ، باهت الملامح ، ينضب في صومعة شديدة ، في قالب فولادي ضيق ، لا لشيء ـ مرة أخرى ـ إلا لأن النص المسرحي له عالمه الخاص الذي لاتتحقق ذاته كاملة إلا بتجسيده في مراغ المكان والزمان ، وإعاشته في إطار عصره ؛ ولايمكن أن يحقق ذلك ممثلان اثنان لكل أدوار الرجال والنساء . هذا فضلا عن أن قراءة النص المسرحي قراءة متأنية للتعرف على طبيعة الشخصيات والأحداث ومناخها العام ، لاتعني عن خشبة المسرح التي تتجسد فوقها الشخصيات والأحداث في بيئاتها المادية والنفسية ، لأن خيال القارئ ـ مهما كان حساساً ومطلقاً ـ لن يستطيع أن يخلق لنفسه عالماً مسرحياً متكاملاً ، بلم فيه بكل دقائق الحياة المتحركة التي يحققها المسرح بإمكاناته المادية ، وجهود (مجموعة) من الممثلين والفنيين المختلفين ، والمتكاملين .

كما أن هذا القالب المفترح ـ الذي يجرد المسرحية من وعائها الفني والجمالي ـ نحر حينه وبفتصح قصوره ، إذا مانعرض للمسرحيات ذات الطبيعة الإيحائية ، أو ذات التركيبة الخاصة ، التي يستحيل عليها الإذعان لعملية حشرها وكبسها في أداء فردين اثنين ، أو حتى ثلاثة ، مثل المسرحيات النفسية ، أو اللا معقولة ، أو الرمزية ، أو التعبيرية ، فالمسرحية التعبيرية ـ مثلا ـ تهدف إلى تجسيد مكنونات العقل الباطن ، فتستعين ـ في ذلك ـ بمناظر متعددة ، ولغة مقتضبة ، وتلقائية ، ومفككة ، وسريعة ، وشاعرية . ويحتاج تجسيدها إلى أداء تمثيلي منسرع وإيقاعات موسيقية وصوتية ورمزية ، مع استخدام الأقنعة ، والملابس الغريبة ، والإضاءات الملونة ، وكل ماعن شأنه أن يهيىء المناخ لظهور الأشباح ، وأطياف الوحوش ، وتحرك الخيال ويكشف لاشعور الإنسان .

ولايعجز هذا القالب المفترح عن نقل الجو الانفعالي العام ـ أو نقل رؤية شكسبير المعقدة في مسرحية «مكبث» ، أو «هاملت» ، أو «الملك لير» ـ فحسب ، بل بتمحض ، عند التطبيق ، عن كثير من المشكلات التي أشرنا إلى بعضها من قبل ، مثل مشكلة أداء مايجري من حوار بين الشخصيات المتزامنة ، وعجز الممثل الواحد ـ المفلدافي ـ عن أن يوصل توصيلاً صحيحاً خصائص العدد الكبير من الشخصيات في المسرحية الواحدة على نحو ما نجد في مسرحية «هبط الملاك في نابل» ، حيث يزمع تقليد خمس عشرة شخصية من الرجال ، إلى جانب الوحدات الجماعية

«أنا المفلدافي ، سأقلد الملك ، والشحاذ ، والملاك ، ونمرود ملك بابل السابق ، ورئيس الوزراء ، وكبير الكهنة ، وقائد الجيوش ، ورجل البوليس ، والليوتير ، وتاجر النبيذ ، وتاجر لبن الخمير ، وأحد الفلاحة ، وجندي أول ، وجندي ثان ، وجندي ثالث ، وعدد من الشعراء ، والجماهير» . (ص ٢٧٣) .

كذلك يعجز القالب عن تصوير المشاهد المركبة كالمشهد الثاني من الفصل الثاني في مسرحية «هاملت» ، حيث المسرح مدخل المسرح ، والشخصيات الكثيرة المشحونة بانفعالات والنـــوتر والتوجس ، أو تصوير مسرحيات تشبحوف ذات الأفعال غير المباشرة ، والميلودرامية الحمية ، وألوان التوتر الحادة المستخفية ، أو مسرحيات «ميترلنك» ، ذات الأحداث المفككة ، والشخصيات التي تتحرك كالدمى ، ولاتهتم أفعالها أو دوافعها الكامنة خلفها ، وتسيطر عليها الأحاسيس الداخلية ، وأجواء الغموض والأساطير .

وهناك دليل مادي آخر على عدم صلاحية القالب المفترح للاستخدام ، وهو أن المؤلف نفسه لم يحاول ـ خلال هذه السنوات الطويلة الماضية ـ أن يصبّ فيه أية مسرحية له ، ويدفع بها إلى الحكواتية ، والمفلدافية والمفاتحين في ريف مصر (الحديثة) ، «كي يحققوا الأمل الذي طالما تمناه الجميع في كل مكان ، وهو (شعبية الثقافة العليا) ، أو بعبارة أخرى هدم الحاجز بين سواد الشعب ، وآثار الفن العالمي الكبرى» (ص ١٧) . كذلك لم يجرؤ أي مخرج ، أو ممثل ، أو كاتب في مصر ـ أو في أي قطر عربي (أو في قطر أجنبي) بطبيعة الحال ـ على صبّ أية مسرحية ـ معروفة أو مجهولة ـ في هذا القالب الورقي الضيق ، برغم شدة حاجة عرق الأقاليم ـ بصفة خاصة ـ إلى نصوص مسرحية ، لاتحتاج إلى عدد كبير من الممثلين والممثلات ، أو إلى ديكورات ، أو مسارح مجهزة بالوسائل التقليدية .

لقد كتب «آرثر ميللر» مسرحيته المعروفة «موت بائع متجول» ، كي يؤديها ثمانية ممثلين ، وخمس ممثلات ، على أن تتخلل الأحداث والشخصيات بين عالم الحاضر ، وعالم الماضي ، أي بين مرحلة الشيخوخة اليائسة ، ومرحلة الشاب المفعمة بالأمل . ماذا يحدث له ، لو علم أن حكواتيا ، ومفلدافيا ، ومفلدافية ، سيقومون ثلاثتهم ـ بملابسهم اليومية المعتادة ، وفوق أرض عارية من أي عنصر مسرحي ـ بأداء أدوار كل هذه الشخصيات المتنوعة ، التي تعيش مرة في الذهن ، في عام ١٩٢٨ ، وأخرى في الواقع في عام ١٩٤٢ ؟ حتماً سيصاب بالذعر الشديد خوفاً على عمله من التلف البالغ ، والمحل الفكري ، أو ـ ربما ـ بالإعجاب الحرفي الساحق .

إن غاية القالب المفترح ولبابه هما ـ في بساطة ـ اختصار عدد الممثلين والممثلات (مهما بلغ) في أي نص مسرحي معروف ، إلى ثلاثة محسب ، أو أربعة في الحالات النادرة جداً ، على أن يكونوا قادرين ـ بلا خشبة المسرح ، أو ديكورات ، أو أزياء خاصة ، أو «مكيجة» ، أو مؤثرات صوتية وضوئية ـ على عرض هذا النص في صيغة أدائية تكون أقرب إلى السرد منها إلى التمثيل المعتاد أمام أي تجمع بشري أو في وسطه . ولهذا «التقشف الشديد» ، يسمي توفيق الحكيم مسرحه ـ «المسرح المركز» ، ولكنه يعاود تسميته باسم مناقض وخاطئ تماماً ، حين يطلق عليه اسم «المسرح التشريحي» ، لأنه ـ في رأيه ـ يقوم على التركيز التشريحي للشخصيات . ولاشك أن المسرح لا يُعَد مُشَرِّحاً ، إذا ضغطت عناصره الأساسية والفرعية ، وحذفت كل حلقياته الجمالية ، وعاش بنصف حياة درامية ، وأخرى سردية . أما لماذا يكون هؤلاء المؤدون الأربعة ـ الحكواتي ، والمفلدافي ، والمفلدافية ، والمداح ـ من العناصر الشعبية الغنائية والملهوبة البدائية ، التي هي في سبيلها إلى الانقراض بنجدة زحف وسائل الإمتاع والتثقيف الحديثة وتغلغلها في

الثقافات القديمة بالعالم الثالث ، ولايكون هؤلاء المؤدون من عناصر أخرى متقفة ومدربة حتى تكون قادرة على أداء هذا العرض الذى يتطلب قدرات أدائية متنالية ـ هل نحد على ذلك وداً ، إلاّ أن تسقط الصفة الشعبية عن تلك العناصر التقليدية ، التى لانظير لها فى العالم العربى المعاصر ، الذى نفترض أنه سيقوم باستيراد القالب المقترح لاستعماله .

حاشية على الموضوع

اللاحظ ـ من الواقع النظرى والعملى هنا ـ أن القالب العربى الذى يقترح الحكيم تركيبه من عناصر شعبية هو قالب للأداء المسرحى فحسب ، وليس للتأليف على منواله . فهو نفسه لم يمارس فيه إبداعاً عملياً ، ولم يتصور احتمال انجذاب **صمويل بيكيت** إليه ، أو **بيترفايس** . أو **دوريمات** ، أو **تنيسى ولبتز** ، أو **هارولد ستر** ، أو **سعد وهبه** ، أو **ألفريد فرج** ، أو حتى هو ذاته ، كى يؤلفوا مسرحيات جديدة ، طبقاً لمنهج مبتدع فى التأليف الدرامى ، وإنما هدفت الدعوة ـ حسبما يبدو من التطبيقات بصفة أساسية ـ إلى صب أية مسرحية حاضرة التأليف فى هذا القالب كذلك تردد هذا المعنى أكثر من مرة فى أثناء التطبير : «كما أنه يجب لكى يسمى قالبا حقيقيا أن يكون صالحاً لأن تصب فيه كل المسرحيات ، على اختلاف أنواعها ، من عالمية ومحلية ، ومن قديمة وعصرية » (ص ١٤) . وفى استطاعة هذا القالب ، أن يحمل ـ آنفا ـ الأعلام ـ من **إسخيلوس وشكسبير وموليير** ، إلى **ايبسن وتشيخوف** حتى **براندللو ودورنمات** » (ص ١٦) . على أن توفيق الحكيم قد نبه ـ قبل ذلك ، حين أشار إشارة عامضة ، يمكن أن يستدل منها على إمكانية (التأليف) فى القالب العربى ، حين قال : ، وكما نصبّ نحن ـ منذ القرن الماضى ـ فكرنا وموضوعنا فى الشكل أو القالب الأوربى أو العالمى ، فإن الشرط الأساسى لما يمكن أن نسميه قالبنا العربى هو أن يستطيع الأوربيون بدورهم هم ، وغيرهم من مؤلفى العالم ، أن يصبوا فى قالبنا العربى أفكارهم وموضوعاتهم » (ص ١٤)

ولاريب فى أن جوهر (التنظير) . وجميع التطبيقات العملية ، لايبقيان هذا الادعاء المظنون فحسب ، بل يؤكدان ، بما لايدع مجالاً للشك ، أن التأليف المباشر فى القالب المقترح هو ضرب من المستحيل . فإذا ماتصورنا ـ مثلاً ـ أن الشاعر المسرحى «ماكسويل أندرسون» قد مزق مسرحيته «إليزابيث ملكة» ، كى يعيد تأليفها (شعرا) فى القالب العربى . فإن عليه أن يتحيل الأحداث التاريخية والمسكرة . وساو الحبكة الرئيسية وفروعها ، وجميع طبائع ثمان وعشرين شخصية وكلامها وحركاتها ، بالإضافة إلى الحراس . وهذه الشخصيات تتنوع أعمارها على النحو التالى : اثنتان وعشرون شخصية رجالية ، أربع منها بين العشرين والثلاثين ، وثمان بين الثلاثين والخمسين ، وثلاث بين الخامسة ـ والثلاثين والأربعين ، وثلاث بين الخامسة ـ والستين والسبعين ، وواحدة فى الثانية أما الشخصيات النسوية ست ، إلى جانب وصيفة ، وأعمارهن كالتالى : ثلاث منهن بين السادسة عشرة والعشرين وواحدة بين الثامنة عشرة والخامسة والعشرين ، وواحدة تقع الثانية والستين . هذا إلى جانب الأماكن والأزمنة المتعددة . إذا ماتم للمؤلف تصوّر كل ذلك فى خياله ، فعليه أن يصبّه فى القالب العربى ، ليجعل الحكواتى للرواية والشرح ، والمقلداتى لتأدية أدوار اثنتين وعشرين شخصية رجالية ، والمقلداتية لأداء أدوار النساء السبع ـ وإذا ماوقعت المعجزة ، وتمّ للشاعر الأمريكى المستعرب تأليف مسرحيته فى الأسلوب المقترح ، فلن تكون أبداً مسرحيته المعروفة بهذا الاسم ، بل ستكون كيانا شكليا معناً نرجمة من الشخصيات المتداخلة ، وألوان الحوار المعقدة ، التى تعيش فى عيوبة من الغموض والليس ، وعندئذ لن يصلح هذا الكيس المسموح للعرض على الجمهور . فإذا ماستعدنا (احتمالية) الدعوة إلى التأليف المباشر فى القالب العربى ، فإن الوجه الآخر لاستعماله ينحصر فى عملية صبّ المسرحيات الجاهزة فيه ، لإعادة قولبتها . وهذا يعنى ـ فى بساطة ـ أنه يتحتّم على أى مؤلف ـ فى الشرق ، أو الغرب ـ بوجه الاتجاه ، إلى هذا القالب المقترح ، أن يبدع نصه الدرامى ـ أولاً وقبل كل شىء ـ طبقا لأصول القالب الأوربى ومقتضياته ، ثم يقوم ـ هو أو غيره بصبّ النصّ المبدع فى القالب العربى . وهذه الحقيقة الواضحة ، تجرد القالب العربى المزعوم من خصائص القالبية وجوهريتها التى تميز القالب الأوربى المعروف . ومن ثمّ يصبح القالب المدّعى مجرد صيغة حديدية ضاغطة ، الهدف الوحيد منها هو تصغير حجم النصوص المسرحية ، واختزال جمالياتها إلى أدنى حد ممكن ، مع أنها تولد فى القالب الأوربى مكتملة المقومات من حيث هى جنس درامى ، يعيش فى عالمه الخاص الذى لايتكرر بداته فى أى نصوص أخرى

الحقيقة ، أن النظرة المقارنة التاريخية فى عناصر القالب المقترح ـ كما نصّ عليها توفيق الحكيم ـ لابدّ أن تحملنا على الرجوع إلى جذور مايسمى بالقالب الأوربى الحالى ، التى تمتد فى أحشاء الدراما اليونانية القديمة . والتى تولدت عن يذور شعبية ترجع إلى ماقبل القرن السادس قبل الميلاد . وهذه الجذور ، وتلك الأصول القديمة ، تكاد تتشابه مع العناصر الشعبية المصرية ، التى يدعو الحكيم إلى البدء منها فى نهايات القرن العشرين . فمن رأى أوسطو أن أصل التراجيديا اليونانية يعود إلى الأناشيد الديثرامبية الدينية ، التى كانت تؤدّى فى الاحتفالات التى كانت تقام للإله ديونيسوس . ومن المتواتر أن هذه الأناشيد الجماعية ، كان يؤديها خمسون وحلاً مع قائدهم ، وهم مقنعون بجلود الماعز ، وملتفون حول مذبح الإله وكانوا ـ وهم ينشدون ويرقصون على الأنغام الموسيقية ـ يحكون مشاهد متنوعة ، من حياة هذا الإله . وكانوا يجاهدون ـ عن طريق التعبير بالإيماءة والحركة ـ أن يخلقوا إيهاماً بالواقع ، ويُقنعوا المشاهدين بأنهم كانوا بأنفسهم حاضرين عند وقوع الأحداث المروية ، وأنهم ليسوا مجرد رواة أو سامرين . ومن المستنتج أن التراجيديا تطورت عن الحوار الذى كان يجرى بين قائد الجوقة والجوقة ، فى الفترات التى كانت تقاطع بالغناء الجماعى . ومن ثم فإن أصول التراجيديا تكمن فيما كان ينطق به القائد ، لافيما كانت ترددة الجوقة ، كما يزعم بعض الدارسين المحدثين .

وتؤكد المباحث التاريخية كذلك ، أن الشاعر والممثل «ثسبس» ـ الذى عاش فى القرن السادس قبل الميلاد ـ يعد خالق التراجيديا اليونانية ، بإدخاله الممثل ـ لأول مرة ـ إلى أعضاء الجوقة الديثرامية

وفائدها . وكان على هذا الممثل « الواحد » المتكرر ، أن يقوم (بمفرده) بكل أدوار الشخصيات الأسطورية في القصة المعالجة . سواء كانت من الآلهة ، أو الملوك ، أو الرعاة ، أو الرسل ، أو غير ذلك . وكان عليه أن يتحول - على التوالي - في إهاب كل شخصية يؤديها ، وبصور طبيعتها وانفعالاتها . ولكي يكون مقنعاً - بقدر المستطاع - كان يستعين على تعبير ملامح كل شخصية من شخصياته الكثيرة ، باستخدام الزي والقناع المناسبين . وهكذا . عُرض الحدث - لأول مرة في تاريخ المسرح الأوربي - عرضاً درامياً عن طريق الحوار والحركة ، بعد أن كان يعرض في شكل سردي على النحو الذاتي الأول .

وانطلاقاً من هذا ، أليست هناك متشابهات بين الممثل (الواحد) الذي أدخله **ثسبس** على الديثرامب منذ حوالي خمسة وعشرين قرناً ، والممثل الذي يقترحه الحكيم في القرن العشرين ؟ أليست هناك متشابهات أخرى بين فائد الحوقة اليونانية والحكواتي المصري ، ثم بين الحوقة والمداح ؟ على أن الأمر لم يتوقف في القالب اليوناني الثاني ، حيذاك ، كما توقف عند الحكيم ، بل أحدث الشاعر الدرامي الأثيني **إسخيلوس** (٥٢٥ - ٤٥٥ ق . م) ثورة تطويرية أخرى في القالب المسرحي الآخذ في التكوين ، وذلك بإضافة ممثل ثان إلى الممثل الأول (الفرد) الذي ابتكره **ثسبس** . ومن هنا تولد الحوار الذي يعد أس الدراما المهم ، في حين قلت - في العرض - أهمية الحوقة وفائدها ، مثلما قلت كمية الأناشيد الجماعية ، لصالح الممثلين اللذين انطلقا يؤدون أدوار كل شخصيات المسرحية . التي كانت تكتب وهي خاضعة لتنمية وجود شخصيتين اثنتين متحاورتين فوق الخشبة . ولكن سرعان ما قطع القالب المسرحي شوطاً ثورياً آخر نحو النضوج والاكتمال على يد الشاعر الدرامي العبقري **سوفوكليس** (٤٩٧ - ٤٠٥ ق . م) ، الذي أدخل الممثل الثالث إلى جانب الحوقة وفائدها . وهذا ، أصبحت المسرحية - مهما تعددت شخصياتها المتحاورة - تؤدى بثلاثة ممثلين . ومن ثم ، تطور القالب اليوناني ، وأصبحت للعناصر الدرامية فيه العلة على الأناشيد الجماعية ، بل لها المستغل في الاستغلال ، والقدرة على التطوير ، وحمل كل المضامين الإنسانية الممكنة .

وهكذا فإن الأناشيد العائمة الديثرامبية اليونانية التي تولدت منها البدايات الدرامية - التي أخذت تتنامى فيما بعد وتتعدل ، خلال رحلة حياتها الطويلة - هي الجذ الأعلى لما يُسمى حالياً بالقالب الأوربي . وهو - هذا - حصيلة تجارب طويلة . وإسهامات عبقريات كثيرة ، حتى ليكاد يكون الخفيفة الثابتة للشكل الدرامي الأمثل . وكل ثورة عليه إنما تعد ثورة محلية محدودة ، داخل نطاق الوطن الكبير - فيما يسمى بالملحمية ، أو التسجيلية ، أو نحو ذلك من تيارات محدثة . إنما هي مواليد طبيعية منتمية من نفس السلف . نتيجة مناخ اجتماعي ونفسي معين . وليس من المعقول أن نسعى إلى استبلاد قالب جديد من عناصر شعبية بدائية آخذة في الزوال . تماثل فائد الحوقة اليونانية القديم . وممثل نفس الواحد ، ثم نضيف إليها ممثلة واحدة ، ونشرع الشوط من جديد ، مذهبين البدء من عناصر شعبية محلية خالصة . ولاشك أن القالب الغربي المفترض ، لن يتجمد عند هذا العدد من اللاعبين . بل إن حتمية التطور ستقوده إلى شوط آخر في المستقبل . ثم تتتابع الأشواط ،

ونحدثنا - مرة أخرى . وبعد عمر طويل - نستخدم القالب الأوربي برمته ، ولكن من باب خلفي .

إن القالب الأوربي أشبه بالإدارة . والديمقراطية ، والصحافة - ملك لأقطار الحضارة الحديثة ، وقابل للتطويع لحمل مضامين عربية صميمة ، بل حاضع للتعديل والتحوير . والحكيم يعترف بهذا في أكثر من موضع في مقدمته : « فمن مسى القالب الأوربي أو العالمي قالباً وشكلاً . لأنه صالح لأن تنسب فيه كل المحسوسات والأفكار من الغرب والشرق على السواء » (ص ١٤)

إن تاريخ المسرح الآسيوي ، يسير بوجود قوالب قومية أصيلة تولدت ونرعرعت في تربة وطنها القومي . بمعزل عن التأثير الأوربي . واستطاعت بإمكاناتها الشخصية الخاصة ، أن تجتذب بعض التجريبيين من كتاب المسرح الغربي ومخرجيه ، من أمثال **بول كلوديل** . **وأنطونين أرتو وبرتولد بريخت** وغيرهم . من الذين حاولوا أن يعثروا على حلول للمشكلات العملية في القالب الأوربي - أو حاولوا تحديد شبابه - من حيث النص ، والتمثيل والديكور ، والأزياء ، والمكيجة » . على أن اهتمام هؤلاء التجريبيين الغربيين بتراث المسرح الشرقي ، فيما - في نفس الوقت - تحركة اهتمام عكسية ، قام بها التجريبيون الآسيويون الذين دفعتهم الحماسة الشديدة - خلال المائة عام الأخيرة - لتطوير مسارحهم المحلية الحديثة ، على أسس من القالب الغربي وتمادوا - مع أن الدراما الآسيوية الحديثة - التي هجمت على أيديهم بعناصر غربية - لاتزال تحتل المركز الثاني بالنسبة للدراما التقليدية ، فإنها تصر على النمو ، والتوسع ، واكتساح ماعداها - وإزاء هذه المزاحمة - بين القديم والحديث - كان على القوالب المسرحية ذات الصبغة القومية الخالصة . إما أن تجاهد ضد غزو القالب الأوربي - بدعوى الحفاظ على فنون الآباء والجدود - وإما أن تتحايل على الفناء بمهادنته ، والتأثر بقواعده . وهذا التأثر أمر طبيعي ومحتوم ، لأن رياح التغيير التي تهب من العالم الغربي على البلدان الآسيوية ، تنال - يوماً بعد يوم - من أنظمتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية التقليدية . **ولأن المسرح مؤسسة ثقافية اجتماعية ، فلابدّ أن يستجيب للتعبيرات التي تطرأ في محيطه العام . على نحو يؤكد أن العلة في المستقبل ستكون للقالب المسرحي كما تصنعه أوربا وأمريكا . لأنه قادر على التعبير عن المشكلات العصرية المتجددة وعلى مسايرة موجات التحديث التي تتوالى على البلدان الآسيوية ، ولأنه - فوق ذلك كله - عالمي ، وأشبه بالخفيفة العلمية التي يجب ألا يختص الناس حول قومياتها أو أحسبها . بل حول مدى أهميتها . ومجال استغلالها** ولهذا صدق **توفيق الحكيم** . وهو يجمل مقدمته النظرية القصيرة بفقرة يتراجع فيها بالقالب إلى صف القالب الأوربي . ويقول : « على أني بعد ذلك ، أريد أن أنبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف . وما يسير فيه من اتجاهات وتطورات . بل على التشجيع . فإني إلى جانب ذلك أنادي أيضاً بالاحتياط - في نفس الوقت - بالخط الذي سرنا فيه حتى الآن من معاصرة الفن المسرحي العالمي . حتى لانتفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطوراته » ولقد صدق .

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

نخبة مختارة من أحدث إصداراتها

بمكتبات الهيئة وفروعها

بالقاهرة والمحافظات

قناع البريختية

دراسة فى المسرح الملحمى من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه العصرية

أحمد عثمان

لاريب فى أن السنوات من هذا القرن الذى نعيشه هى الحقبة التى شاهدت تحرر كثير من دول العالم الثالث ، وهى أيضاً العصر الذهبى للمسرح الملحمى . وذروة المد البريخى فى أرجاء الدنيا ، تماثل فى ذلك عالمنا العربى . فالتيارات المعاصرة فى المسرح العربى ، مثل مسرح السامر ، ومسرح الفرجة ، ومسرح الحكواتى ، والمسرح الاحتفالى ، وغيرها ، تحمل بعض السمات البريختية ، وتعد صوراً للتحاور العربى مع المد البريخى العالمى . ولقد شاركت البريختية العربية مثيلاتها الأجنبيات فى إساءة فهم هذه الزاوية أو تلك من مسرح بريخت ونظريته ، ومن ثم لزم التصدى لأصولها قبل الوصول إلى تأثيراتها . وهذا هو هدف البحث الذى نقدم له ، فهو محاولة لفهم مسرح بريخت ونظريته فى ضوء العودة إلى مصادره الكلاسيكية . على أننا سنحاول أيضاً نزع الأقنعة الوهمية عن بعض المفاهيم الخاطئة حول كل من أرسطو وبريخت . ويهمنا منذ البداية أن نوه بحقيقة مهمة للغاية ، وهى أن نقد بريخت ـ وغيره ـ للأرسطية ، لا يستهدف فى الواقع أرسطو نفسه بقدر ما يعنى من انبعوه أو فسروه وبالمثل فإن نقدنا نحن الآن للبريختية لا يتوجه بالضرورة إلى بريخت نفسه . بل يهدف أول ما يهدف إلى نزع القناع الزائف عن وجه من انبعوه دون أن يفهموه حق الفهم .

١ ـ ظاهرة اللغز البريختى

يقول بريخت نفسه : « لقد تأكدت من أن بعض ملاحظاتى عن المسرح قد أسيئ فهمها . وقبل كل شىء فلقد تأكد لى ذلك من حطامات أولئك الذين يواصلونني ومقالاتهم ... وأظن أن بعض ملاحظاتى قد أسيئ فهمه لأن هناك نقاطاً مهمة ، مدلا من أن أتصدى لتعريفها قدرت أنها من المسلمات »[١] ويعلل هولمهوزن سوء الفهم الذى ابتليت به نظرية بريخت الدرامية بأن البعض يردد آراءه وأقواله كالببغاوات ، ويطبقونها على أشكال أدبية لا تتناسب معها . فهى ـ فى رأيه ـ نظرية نشأت عن تجربة عملية طويلة فى الفن المسرحى وممارسته ، بالتعاون مع فرقة ثابتة ـ أى البرليز إنسامبل ـ ذات سمات معينة ، ومع رجال مسرح يتميزون بميزات خاصة .[٢] أما العلامة وبليت ـ أشهر من تصدى لدراسة بريخت ـ فيشخص أعراض الظاهرة البريختية قائلاً بأنه على الرغم من أن نظرية بريخت قد أسيئ فهمها ـ لاسيما فى عرب أوربا والولايات المتحدة ـ فإن حظ هذه النظرية أفضل كثيراً من حظ مسرحياته وأساليبه التطبيقية فى الإخراج . ويرى وبليت أن أوضح مظاهر سوء الفهم هو القول بأن مسرحيات بريخت تتبع الخطوط التى رسمتها نظريته ، ويستدل وبليت على صحة رأيه بالإشارة إلى أن المفردات البريختية الشائعة فى كتابات عصرنا هذا ـ مثل الحركة والتعريب وما إلى ذلك ـ لم تفلح فى شىء سوى خلق متاهة لغوية ، تثير رعباً لفظياً ، وتشكل لغزاً محيراً أمام القارئ العادى . وأكثر من ذلك فإن هذه المفردات التى تستخدم لوصف مسرح بريخت قد صارت المرر الوحيد للخطأ والفشل لدى أتباع البريختية . وهم فى ذلك يعتمدون على ما يكتنف هذه المصطلحات من غموض . وأصبح من السهل على الناقد أن يقرأ عن نظرية بريخت ـ غير المفهومة فهماً كاملاً ـ بدلاً من أن يجهد نفسه فى قراءة المسرحيات . وصارت عروض البرليز إنسامبل تعالج

على أنها لمادح لعبقرية البطرية البرجية . والأصح أنها في المقام الأول وقبل أي شيء آخر تحقيق إبداعي لآمال برخت المؤلف الدرامي لا لكاتب النصوص .[٢]

لقد حمى برخت في شخصه ومناخه الأدبي كثيرا من المنافسات . جعلته عرضة لسوء الفهم . وقريبة سهلة للتحوير المتعمد أو غير المتعمد .

فهو على سبيل المثال لا يكف عن الدعوة للتفكير الشيوعي . وفي نفس الوقت نراه — على نحو يفاجئ الناس — يأبى بتزلك مفهوم فرصة التفكير بنفسه والاختيار الحر . وهو يكتب مسرحا ملحميا تتوالى فيه الأحداث في سلاسة ويسر ، دون تعقد أو تعرج بالغ التركيب . ولكنه يدمن — بوصفه عرجا — استخدام الأقنعة والعناوين واللافتات وما إلى ذلك من تعقيدات . وهو في ملاحظاته النظرية يركز على الساعة ذات المغزى . وفي جميع كتاباته يستخدم عناصر متضاربة بشكل لافت للنظر ، فهي تجتذب وتصد الناس في نفس الوقت مع العقلانية والتفكير المنطقي المستمر . ولا يستطيع أحد أن يتهم برخت أو يعرض مسرحياته مالم يكن ملما بكل هذه المتناقضات . ومالم يستطع من التعديلات ما يلائم مع الظروف المتحددة ، فهو بذلك يفسد مشاريع برخت نفسه . على أن طبيعة برخت المتناقضة مع نفسها هي التي أضفت مؤلفاته سحرا خاصا وعمقا مميزا . فهو بالتأكيد لم يكن يهدف إلى تضليلنا ، ولقد يكون علم النقد — الذي يتناقضات — هو المسئول عن زيادة حجم الغرر البرختي ثم إن تقاليد كلمة في علم النقد حتى تتلاءم كما نقرؤها وكلمات أخرى بنفس معنى مشابه ، أو تحمل معنى مضادة ، أو معقدة ، وتسخدم المعادلة في أي بداية الكلمة الأصلية . ويصبح التشابه بين المفاد محصورا في دائرة الموضوع والتعبيرات ، أي النوع لا الأصول . وهذا عين ما حدث لبرخت . ويسمه في ذلك ويتقدم سلمه نجما كاسحا أو المفاد الأدبي المسموح به لأي منا ذاتا ان يعود إلى ماضيه . ومن ثم فإن أساليب برخت تمثل كثيرا من جهود تقليده أو تقديم عروض مسرحية له أو استدعاء شخصياته .

ويعترف إيريك بنتلي بوجود فجوة فيما بين كل من برخت والمنافسات المتزايدة حول طبيعة هذا الأمر . وهو يكون برخت — كما يرى بنتلي — مسئولا عن ذلك وهو نفسه حزين . حقا إنه أصبح ماركسيا في مرحلة ما من حياته ، ولكنه حاول أن يجعل نظره إلى عمله الذي أنتجه قبل ذلك على أنه أيضا ماركسي . ويحلل بنتلي ملاحظات برخت على مسرحياته ، فيعتبر مثلا «يكتفه من شخصية «ماكي للسكين» في «أوبرا بثلاثة قروش» ، ثم سر مسرحية نفسه . جد أنفسنا أمام شخصيتين مختلفتين . والاحتمالات الأخيرة تتحدث عن الرأسمالية وما حولها ، أما المسرحية فتدور حول ما يمكن أن نسميه بكلمة واحدة «المسيح» ، ويعتبر بنتلي أن هذه المسرحية تنتمي إلى مرحلة ماقبل الماركسية في برخت ، هذا وقد عد بعض الناس برخت لأنه شيوعي . ويتهمه بنتلي — بسبب نفسه — بتحريف نفسه لكسب آخر .[٤]

ومن الصعب جدا أن يتفهم الإنجليز شيئا من مسرح برخت . فالإنجليز عن جاذبية لأسباب سياسية . فمثل هذا الموقف في بريطانيا يتسم بالعداء الشديد من جانب المحافظين به لاعتبارات أخرى . وجميعهم في كل أنحاء . ومن يعبر الخلق . ويقدرون أنفسهم للدفاع عنه . ويريدون منا أن نتابع الأحمر والباس في البرختية . ولعله من الأنسب هنا أن نتبع إرشادات برخت نفسه ، ونعمل ما أراد هو من جمهوره أن يعمل ، أي أن يقلد جمهور الألعاب الرياضية . فلا يترك السحارة من فمه وهو يتنزح على أعماله المسرحية . هذه نصيحة برختية جد مفيدة بالنسبة إلينا نحن المتورطين في الصراعات السياسية ، والعاجزين في التصنيفات المذهبية . إلى حد أننا نرفض أن نحمل من التصنيف السياسي معباراً ثابوتيا أو هامشيا في حكمنا على الأشياء ، وتقويمنا للعقود . هو اتباعنا هذه النصيحة البرختية لاستكشفنا أن برخت — برغم عقيدته الماركسية — جاذبنا من النشر الجمعين ، وأنه في الغالب أشبه مايكون بأريستوفانيس هذا العصر ، مع تقليل في كمية الضحك ، وتكثيف للحظات التأمل .[٥]

ويشكك **وليترز** في ماركسية **برخت** حين يراها مجرد ستار ؛ لأن **برخت** — على حد قوله — كان من المكر وسعة الحيلة حتى إنه فاق نقاده ذكاءً ودهاء ، سواء أكانوا من اليمين أم من اليسار . كان رحالاً عاصفاً وممتعاً ، وكان أروع من يترك الأستاذ عبر المرغوب في طرحها أصلاً مفتوحة بلا جواب . وإننا لنجده في قمة إنتاجه المسرحي — في رأي **وليترز** — دفيئاً وغامضاً مثل شخصيته الخنفيشة تماماً . «فدائرة الطاشير القوقازية» — وهي من أخرياته ، وأنضجه — وصفت على أنها «مثل بارز في المسرح الملحمي» . وقيل عنها إنها «أعقولة شعبية ممسرحة» . وكلا الوصفين — برغم تناقضهما الظاهري — صحيح .[٦]

ورغم بيده الدراسة التي نقدمها هنا . التدليل على أن مكونات مسرح برخت وضرورته ليست بيده الغرابة التي يصورها بها البعض . لقد كان برخت بارعاً في احتياله الانتقائي لعناصر درامية وفكرية نشأت هنا وهناك فجمعها وربط بينها بملاط ماركسي . وهي لها بطاماً عبا . فيه من القديم بقدر مافيه من الجديد . فمن الأخطاء الشائعة التي سنحاول دونما التصدي لها والإجهار عليها القول بأن برخت مخترع المسرح الملحمي أو مبتدع الأسلوب التغريبي ، وكذا القول بأن مسرح برخت هو مسرح الفرجة والتسلية ، أو مجرد مسرح للممثل والمخرج ، أي الحركة ، فهو في حقيقة الأمر مسرح المؤلف والكلمة أولاً . ثم بعد ذلك يأتي الممثل والمخرج والجمهور . يقول برخت نفسه «الشيء الرئيسي عند ستانيسلافسكي وهو بنهياً للعرض هو الممثل . أما بالنسبة إلى «الشيء الرئيسي عند استعدادي للعرض هو الكاتب المسرحي» . على أن كلمة المؤلف عند **برخت** ليست مقدسة . فالمسرح ليس خادماً للمؤلف بل للمجتمع .

وحين ندعونا إلى محاورة التقليد الأعمى للبرختية لاستقلق من الاستهانة بشأن هذا المؤلف وبحجم الألماني العظيم . فهو نفسه كان قد دعا إلى محاورة الأسطية — أي التقليد الأعمى بقواعد أرسطو — دون التقليل من شأن المعلم الأول . ولقد نجح برخت في دعوته . وعلينا أن نقتدي به ، ونحاور البرختية المليئة بالأوجاع وسوء الفهم . فبرخت نفسه يعترف بأن أسلوبه الجديد لا يعد كاملاً في ذاته أو نهائياً . بل هو واحد من عدة ، وينبغي أن نستمر المحاورة . وحين يتعرض إلى جذور برخت ومقصوده المسرحية والفكرية — إنما نهدف إلى نقد كتب أن برخت قد أفاد كثيراً ممن انتقدهم أشد الانتقاد . ومن ثم فعلينا أن نميز منهجه ، ونسيح على منواله في تعاملنا معه .

٢ ـ شروح كلاسيكية فى الخانط الرابع .

جاء فى مسرحية **يوريبيديس** «**المستجيرات**» (سنة ١٨٠ ـ ١٨٣) على لسان أو إلسوس وهو جاعت ليسيوس أنه «هكذا يسعى أن يكون الشاعر (= المغنى) إذا كان عليه أن ينظم قصيدة . أى أن يكون هو نفسه مسروراً . وإلا ـ أى إذا كان مضطراً حزن خاص ـ فإنه لايستطيع أن يمنح السرور للآخرين» . وفى المسرح التقليدى نستدعى محاكاة الممثلين لأنفسهم محاكاة المشاهدين للممثلين ، إذ يستوعب المشاهد العمل الفنى عن طريق الاندماج فى شخصية الممثل الذى كان مدعوا فى عملية اندماج مماثلة فى شخصية البطل الذى يمثله . ويقول **برخت** عن ذلك «أما فى كتاب **هورابوس** (**فن الشعر**) ، ترجمة **هوراشيو** ، فنصادف فى براعة النظرية الأرسطية الخاصة بالمسرح . التى نتحدث عنها ، . وهو يشير إلى الأبيات (٩٩ وما بعده) وترجمتها كما يلى : «ليس يكفى أن تكون القصائد جميلة ... من صفة شعر جيد يهتز بنا ويستولى على الوجه الضحوك . كما أن مكاء الباكين يثير فينا» أى نيسوس ! «و أنت بابيوس ! (ويعنى من خلال دورهذين الممثلين الأسطوريين) إن أنت أردت استدرار دموعى وجب أن تحس بنفسك غصة الألم أولاً ، وعندئذ فقط تجرى مصائبك . إذا كان الدور الذى سندته لايناسبك فلسوف أضحك أو أتثاءب» . ثم يعود **برخت** بعد الإشارة إلى أبيات **هورانوس** مقبل ، ويرجع **هوشيد** قائله إلى أبيات أوردت استدراراً دموعى وجب أن تحس بنفسك غصة الألم أولاً ، وعندئذ فقط تجرى مصائبك . إذا كان الدور الذى سندته لايناسبك فلسوف أضحك أو أتثاءب» . ثم يعود **برخت** بعد الإشارة إلى أبيات **هورانوس** مقبل ، ويرجع **هوشيد** قائله إلى **شيشرون** الذى يعبر أفكاره حول من احتفاء عندما يتحدث عن نصرفات الممثل الرومانى «إيسوس (؟)» فيقول «لقد تعنى عليه أن يبدو باكياً ، فى نفاد صبر أحيانا . وفى ذلك الأوان بالذات كان هو قد فجع فعلا بابنه الوحيد . وهذا الحدث وقد وضع حامله على المسرح الرجاء الذى جمع فيه وهاد ابنه بعد حرقه (للدفن) ـ بنى لأسنان الجنازة معدا المشهد . لقد بنى هو نفسه بهذه الأبيات إلى حد كبير ، لأن فجيعته الشخصية جعلته على أن يدفن دموعا حقيقية . ومن ثم فهم بنى فى المسرح بإنسان واحد استطاع أن يمتلك نفسه عن سكب الدموع» .

فالتمثيل على خشبة المسرح التقليدى فى رأى **برخت** يحدث **استدرار بصورة مغناطيسية** . تذكرنا بسلسلة **الخلفات المغناطيسية** التى تحدث عنها **أفلاطون** فى محاورة «**أيون**» . حيث **الشعراء** يتلقون **الإلهام والوحى** من **الآلهة** . فيرددون **الأشعار الملهمة** دون أن يفهموها . فهم مجرد **أدوات أو حلقات فى السلسلة المتمغطة** . ومن المعروف أن **أفلاطون** قد طرد **الشعراء** من **مدينته الفاضلة** لهذا السبب . وقد عد **برخت** هذه الفكرة مماثلة جعلته يتعجب كيف لم يتوصل هذا إلى ـ حل مماثل ـ بسبب مشابه نفسه بالعدوى . ومثل هذا المشهد يتعجب الشجعة لايمكن أن تخلو أسئلة برخت حول عصبه عن بأسه . فلم لايستطيع ممثل أن يستدر فيه شعور الانسحال فعندما يكون شهيد لانسحال فى وسعه أن يتعجب بعض الشىء إلى درجة أننا نسى أن شخصا موقف ملاحظة أو الرقابة . يقول برخت عن ممثلى مسرح التقشف : «مثل هؤلاء الممثلين قد تزول تحت ضغط جهد غير عادى . فى بعض الأحيان ، يتحول إلى صبيان مجهدين . يتحولون إلى أطفال مرتجفين أمام أعينهم وهم أنفسهم فى وسط الموهى خلال مرحلة عيوبهم مشوهة ومحطمة . حين هم لايتصرفون أو لايتحدثون مايرون . وهم يتصببون عرقا وكعهم لاتدكون كذلك مرتعشين إنهم كالمجرمين المحمومين أو كأهل العصور الوسطى الملتمين حول النيران لتدفئة أيديهم وبجال الكنيسة المقدسة» . ومثل هؤلاء المسرحيين لم يعودوا موهلين لأى نوع من النشاط ، لأن الآخرين المرجودين على خشبة المسرح يتصرفون بهم كيفما شاءوا . وكلما ازداد الممثلون جدقا وحنكة فى فهم وأدت حالة المسرحيين سوءا ، وكأنما مخاطة الى ممتعين من النوع الردئ ، حتى يستفظ هؤلاء المتفرجون» .

هكذا يسحر **برخت** من الجمهور المدمج فى عروض مسرحيات **سوفوكليس** و**شكسبير** وغيرهما ، ويصف مثل هذه العروض بأنها عملية غير برئ ، وبكيل سخرى ، وستفد التعطش من قبل الجمهور لخبرة المعاناة والمصير المحتوم ، والتمتع بعذاب الآخرين . فالمسرح عند **برخت** ليس مستودع الآلام التى لم يسبق لها مثيل . وهو يسمى المسرح التقليدى المسرح النصحى و الدراما الفضه لآكل لحوم البشر وهذه التسمية تذكرنا بمسرحية الرسام الألمانى **ماشيليوس جيجباخ** ، وعنوانها «**آكلو لحم البشر**» **Totenfresser** التى عرضت عام ١٥٢١ وفيها نرى أبانا والأسقف والحاشية حول مائدة يتصدرها عظام الموتى ، فى حين راح الشيطان يعزف على الكمان . وفى مقابل ذلك نجد أحد الشماسة البروتستانت وهو يبكى مع بعض الناس الآخرين من أجل خلاص النفوس . ونلخص فيما يلى مسرحية فجة ، تأتى فى بداية عصور المسرح الألمانى . وعلى أية حال فإن الفن الدرامى التقليدى فى أثناء ترجمة أصبح طفلاً ذبيحاً وسفاحاً رباباً ، حيث شجب الكنيسة بشى ، ماس النصوفية ـ إذ صح التعبير . وأصبح ممثل جيد بمثابة أو بمثابة سحرية . وصار المشاهدون وكأنهم تلاميذ المسيح وديدنهم هو الذى **برخت** أن الأداء فى المسرح التقليدى يزرع بطريقة خاصة وبدون أدنى تفكير . فكل الصالحين يذيبون سرورهم ، وكل الملاحين يتعسفون ما يؤدون . بكل رجال الدولة وفيروس ، وكل الخيل و فحولين حسب النفسيات ويقيم حركاته ، بكل الصبيين يطقون لسان سلب وصاحه وجهم . وقد صارت الأدوار جيده الطريقة طابع على ممثلين حسب المواصفات الخيالية ، فمثل مثلا هذا الممثل له قوا ، ملكى . أما فلان فيتقمصه الخصوص طوال .

وبرغم هذه مبالغة فى نقد الاندماج بالمسرح التقليدى يعتقد أن **برخت** نفسه ، يصعى جيد جدا ، لم نجد نفسه يعترف بذلك إلا بعض الأقل إلى جانب الاندماج فى مرحلة معينة من مراحل تدريبات جزء من الصورة فى نصف ليلة طويلة حين هو ـ على وجه التحديد ـ لايندمج بعلاقة ما مع الشخصية المطلوب الاندماج بها ، ولن يتصف به بعيدة من الحرية الأخير جدا» . ويقول **برخت** ممثل فى مكان ما ـ أى ـ وحتى كانت مسرحيته ـ حركه إلى عدم الممثل حتى يندمج تماما . وعلى سبيل المثال نجد نفسه يذكرنا هذه النقطة فى حديثه عن **ستانيسلافسكى** لأن هذا الأخير هو الذى جذب نفسه . ونحن نضيف إلى ذلك . وعلى كل شىء ، فى حديثه إلى الممثل عن شخصيته ، بعد الذى يعلن على الممثل تخليه من حسنة ما فى شخصيته ، فإن جعله **برخت** يقلل الممثل يتصف من الاندماج الداخلى أو الاستحواذ فيه . ما الذى يمنعه ضد الاندماج تماما من قبل المسرحى فلا يتنبه

على الواقع وكيف يفعل والاندماج هو وسيلة الإنسان من قديم الزمان لتحقيق الاتصال بأخيه الإنسان ؟ !

ولنتذكر هنا مافاله نيتشه فى معرض رده على آراء شلبجل عن دور الجوقة فى التراجيديا الإغريقية ، إذ قال إنه يعتقد بأن المتفرج فى المسرح يتمرد بالقدرة على التذوق كلما استطاع أن يأخذ الفن كفن ، أى أن ينظر إليه نظرة جمالية . وقد أوضح إدوارد بوللو فى بحث قيم له أن كل من يتطلب حداً أقصى وحداً أدنى من المسافة ، لأن التقويم الجمالى لايحدث إلا داخل هذين الحدين .[٧] وبعبارة أخرى يمكن أن نقول إن تعدى هذين الحدين ابتعاداً أو اقتراباً يحدث خلخلة فى عملية التقييم الجمالى . وهذه قاعدة يمكن أن نطبقها على المسرح ، و[illegible] على علاقة المتفرج بالعرض المسرحى

ويظن الكثيرون أن الفيصل كل الفصل فى تحطيم حدى المسافة الجمالية (أو هدم الجدار الرابع ، أو كسر الإيهام المسرحى) يعود إلى بريخت ، مع أنه اتجاه عام فى المسرح الحديث والمعاصر ، له جذوره القديمة التى يمكن أن نرجعها إلى أصل الدراما نفسها . وننسى هنا ألا ننسى مافعله التعبيريون وما أنجزه إبسن الذى حطم وهم الشخصية الإنسانية ، بل كان ذلك يمثل بالنسبة إليه ـ وإلى ستريندبرج وبيرانديللو ـ الموضوع الرئيسى والشغل الشاغل . بل إن عملية تدمير هذا الوهم المسرحى تعدت البنية الدرامية وعلاقة المتفرج بالعرض ، وامتدت لتشمل المبنى المسرحى نفسه ، وشكل خشبة المسرح . فالتدمير الذى أحدثه إبسن فى الوهم المسرحى وفى الشخصية الإنسانية كان يحدث فى إطار نص مسرحى وخشبة مسرح تقليديين ، أى ينتميان إلى مسرح الفترة الوهمية . ومن ثم جاءت التعبيرية لتحدث حركة فعالة فى هذا الاتجاه التدميرى ، علاوة على أنها دعمت دراميه الفن المسرحى . بيد أن مصاعبها الفكرية قد خلقت ميولاً وولدت نزعات ابتعدت بها عن النوايا الأصلية الحسنة ، فلقد انتهى بها الأمر إلى تدمير ماهو أكثر من الوهم المسرحى ، بل تطرفت هذه الميول التدميرية إلى أصول الفن المسرحى نفسها فى بعض الأحيان . وأبرز هذه الميول هو الاتجاه إلى تدمير المسافة الجمالية ، الذى نجم عنه تقليل التوتر القائم بين الممثل والمتفرج أو إلغاؤه من جهة ، وخشبة المسرح والصالة من جهة أخرى . وهذا التوتر هو العنصر الذى بدونه لا توجد العملية المسرحية من أساسها . وبعبارة أخرى لابد من الإبقاء على شىء من الوهم إذا كان على المتفرجين أن يظلوا فى أماكنهم متفرجين ومن ثم فإن المسألة لاتعدو المفاضلة بين نوع من الوهم وآخر ، أو التفاوت فى الدرجات والنسب .

على أية حال فلقد تعددت أساليب مايسمى بكسر الإيهام المسرحى منذ قديم الزمان . فليس الخلط بين المسرح والحياة ، أو بين خشبة المسرح والصالة ، بالأمر الجديد أو وليد القرن العشرين . فبغض النظر عن جذوره الكلاسيكية ، أى الإغريقية الرومانية ـ التى سنعود إليها ـ يمكن أن نتذكر المأساة الباروكية فى المسرح . لقد استوعب أهل العصر الباروكى بذكاء مبرة تعدد الألوان وتحاور مختلف الأشكال والطلال وتحاورها ، وفتنوا بفكرة خلط الجوهر بالمظهر ، والطيب بالخبيث ، والأبيض بالأسود ، وهو خلط لم يصلوا به إلى حد المزج الكامل أو الدمج الشامل . لقد كتب مانو ذلك العصر عن موضوع الحياة التى تقع داخل إطار الحدث الدرامى ، والتى قد تمتد إلى خارج هذا الإطار ، وتحدثوا عن المسرح الذى قد يستحيل منه الوهم حقيقة والحلم واقعاً . ولعل الفرق الجوهرى بين مسرحيات العصر الباروكى (وكذا الإليزابيثى) ومسرحنا المعاصر الكامن للوهم المسرحى ، أن الأول ظل حريصاً على أن يجعل الجمهور مدركاً للعالمين ، عالم المسرح الوهمى وعالم الحياة الحقيقية . وهكذا ظل هذا المسرح محتفظاً لجمهوره بالتفرقة الواعيه بين خشبة المسرح والصالة . فالمسرحيات الباروكية إذن تزيد من وعى الجمهور بالتناقض الموجود بين هذين الكيانين ولا تفكر فى إزالته . أما مسرحنا المعاصر فيحاول أن يجعل من الجمهور جزءاً أو قطعة من العملية المسرحية ؛ فهو يجره جراً إلى داخل الحدث الدرامى نفسه . وبالطبع فإن هذا الأسلوب المعاصر يذكرنا بفكرة العرض المسرحى البدائى ، عندما نشأت الدراما من طقس دينى يشترك فيه المجتمع كله ، كما كان الحال فى عبادة ديونيسوس عند الإغريق . وهذا ما سنعود إليه .

وكلمة الإيهام المسرحى فى اللغات الأوربية الحديثة illusion جاءت من الفعل اللاتينى illudere ومعناه « ألعب بالشىء » ، واستخدمه هورانيوس بمعنى « أتسلى بالكتابة » ، وله أيضاً معنى التلاعب أو السحرية . وهذا الفعل اللاتينى المركب مشتق من الفعل البسيط ludere ، ومعناه : ألعب لعبة معينة ؛ ألعب بشىء ما ؛ أسلى الآخرين أو أتسلى ؛ أرقص ؛ أخدع

ومن الفعل الأخير جاءت الكلمة ludi ، وهى الألعاب العامة فى روما ، التى كانت مهرجانات دينية تماثل الألعاب الإغريقية . مثل الدورات الأولمبية المعروفة . ونهتم من الألعاب الرومانية الكثيرة تلك التى تحمل اسم ludi scaenici ، أى « الألعاب المسرحية »[٨] التى أضيفت إلى الألعاب الرومانية الأصلية فى عام ٢٤٠ ق . م . ، أى مع بداية ظهور الأدب والمسرح اللاتينيين على يد ليفيوس أندرونيكوس . المهم أن المسرح فى الأساس لعبة Play يحتل الإيهام فيها ـ وفى غيرها من الألعاب ـ مركزاً حيوياً . ذلك أن المتفرج يذهب إلى المبنى المسرحى وقد سمح لنفسه سلفاً أن ينغمس فى هذه اللعبة ووظيفة المسرح الرئيسية هى اللعب بفكرة الوهم هذه ، بمعنى أن المؤلف يلعب بنفس الفكرة التى يحاول أن يبدعها ويسخر من الجمهور الذى يحاول أن يضعه بها . وهنا يبقى التمييز بين المسرح الذى يتظاهر بالإيهام ، سواء أكان قائماً على الواقع أم الخيال ، والمسرح الذى يكتفى بتقديم فرصة للنشاط الخيالى الذى ليس من الضرورى أن يكون إيهامياً بصفة خالصة . فأساس مسرح إبسن ـ وهو سيد الواقعية ـ إيهامى ؛ لأنه فى قمة نصحه يجعل الجمهور يصدق الصور الخيالية التى خلقها ويقدمها على الخشبة . أما أساس مسرح سوفوكليس الأسطورى فليس إيهامياً بنفس الدرجة ؛ لأنه لايتوقع من المتفرج أن يصدق كل ما يعرض عليه من أساطير خيالية . ومسرح إبسن محدود بكل ماهو مقبول ومستحسن ؛ أما مسرح سوفوكليس فيتمتع بحرية غير محدودة ويستطيع مثل هذا المسرح أن يتسع للدنيا كلها ، ماضيها وحاضرها ومستقبلها ؛ بل يمكن أن يقفز مثل هذا المسرح من فوق سطح الأرض ذاتها إلى ما فوق السحاب ، دون أن يكون إيهامياً بصفة مطلقة .

وفى مطلع عصر النهضة احتفظ المسرح الإنجليزى غير الإيهامى فى البداية بعلاقته الوطيدة والمباشرة مع المسرح الطقوسى ذى الأصول الرمزية ، بل مع الطقوس الكنسية نفسها إبان العصور الوسطى .

فمسرحيات الأسرار تسق ونبشر تمداً الالتحام بين خشبة المسرح وجمهور المتفرجين . فى هذه المسرحيات كان الممثل والمتفرج وكأنهما يؤديان معاً دور المسيح المصلوب ـ على سبيل المثال . ذلك أن هذه المسرحيات كانت فى الواقع تقف على الحدود الهشة والخيوط الرفيعة الفاصلة بين الطقس الدينى وفن المسرحى ، حتى إنه صار من الملاحظ أن كل من يقرأ أو يشاهد مسرحيات الأسرار تنتابه حاله من الخنوع وكأنه يؤدى الصلاة فى الكنيسة . وتمتد هذه المسحة لتشمل أيضاً مسرحيات الأخلاق ، فمهما كان الناس ـ أى المتفرجون ـ كما لو كانوا هم أنفسهم يؤدون دور «البشرية» الشائع فى هذه المسرحيات . بهم لقد شارك المتفرجون تمثيلهم فى أداء أدوار هم التى تصور عالماً أكثر واقعية من العالم المحيط بهم . ومن الواضح أن مسرح العصور الوسطى بهذه الطريقة لايحدث تأثيره بفصل الإيهام بل بفعل محاكاة الطقوس الدينية ، فالناس لايصدقون بأن مايرونه أو يسمعونه على المسرح حقيقى . وإنما هو إعادة تمثيل لحدث واقعى بأسلوب معين . وهذا الحدث الواقعى يمكن أن يتخيله المتفرجون . أما إعادة التمثيل فلا تتم على أساس أنها محاكاة بل بوصفها رمزاً ـ لما يحدث فى الحقيقة . فى تمثيلية العشاء المقدس يقوم الممثل بدور المسيح فى تمثيلية عابة فى القدسية ولا يمنع جمهور الكنيسة (المسرح) فقط تحت تأثير أى وهم ، ولايفقد الناس وعيهم ، فهذا الممثل أمامهم هو المسيح ، وعلى الجمهور أن يشارك فى الطقس بقدر من الحماسة غير المصطنعة ، قد يصل إلى حد الخوف ، وأن يشارك الفسيس (الممثل) الانفعال الذى يوحى به . وبذلك تكتمل الدائرة بين الفعل ورد الفعل . ووظيفة هذا الجمهور ليست سلبية تماماً ، بل فيها قدر من الإيجابية ، لأن هذا الجمهور كان يداخل المسرحية نفسها وليس أمامها أو خارج نطاقها

ومن المفيد هنا أن نتذكر حقيقة مفادها أن الاتجاه المضاد للإيهام فى المسرح هو الذى أوجد وتبنى فكرة مسرح يوعى الذى إما الأساسيين ـ أى البراجيدا والكوميديا ـ إبان عصر النهضة ، فى مسرحية **لتوماس بريستون** بعنوان «قمبز» Cambises حوالى ١٥٦٩) على سبيل المثال ـ نجد الشخصيات التاريخية تحتك لشخصيات أخلاقية رمزية مثل «الحياء» shame و «المثابرة» diligence مرة ، وتحتك بالمهرجين المحليين أمثال هوب Hob ولوب lob مراث . وهذا كله يدخل فى باب كسر الإيهام المسرحى . ويشير المسرح الإليزابيثى تميزة قوية هى قدرته على مثل هذا الخلط بين الأسلوب الطقوسى والأسلوب الواقعى من ناحية ـ والتراجيدى والكوميدى من ناحية أخرى وفى هذا الصدد يسعى إعادة النظر فى معزى بعض المشاهد الهزلية ذات الطابع الشرير فى قلب مسرحية «**دكتور فاوستوس**» **لكريستوفر مارلو** (حوالى ١٥٨٨) ، إذ لابد من دراسة العلاقة بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين فى ضوء هذه المشاهد ـ وذلك أن الاختبار الأحلاق البسيط الذى مر به فاوستوس يعلقه المؤلف بكثير من التعقيدات عن طريق هتافات التأييد غير العادية التى يدعو بها مارلو المتفرجين للتورط فى حيالاتهم الشريرة

كانت كل المسرحيات الإليزابيثية مفعمة بوسائل كسر الإيهام المسرحى ، وتمنع الجمهور آنذاك بقدرة متميزة على التفكير مع العرض المسرحى من لحظات الواقعية إلى لحظات الخيال (الفانتازيا) . وبالقطع كان هذا العامل وراء التغيرات الشيكسبرية فى داخل المسرحية الواحدة من أسلوب إلى آخر ، بل من جنس مسرحى إلى آخر . ولقد دفعت هذه الظاهرة ناقداً مثل بينل للتحدث عن «الوعى متعدد الجوانب» multiconsciousness فى العقلية الإليزابيثية .[١٠] لقد مر المسرح الإليزابيثى ـ وهو عبر مستقر وتجريبى بطبعه ـ إبان منعطف القرن السادس عشر بفترة أعجب فيها الناس بالعنصر السردى الواقعى حباً إلى جنب مع العنصر الأقدم وهو الطقوسى . وترتب على ذلك أن ظلت الفجوة الداخلية على مسافة ما من الجمهور . وفى نفس الوقت استغلت وسائل أخرى من شأنها أن توطد العلاقة بين خشبة المسرح والجمهور . وتقدم نذيراً ما للعرض المسرحى ككل ، أى هذه الفجوة الداخلية المتخيلة ، والأحداث الدرامية الأساسية . إنها إذن وسيلة تصنع إطاراً خارجياً للحدث الدرامى ـ ولقد شاعت فى مسرح تلك الفترة وجعلته مسرحاً لايمكن أن نعده واقعياً خالصاً ، ولا مناقضاً للواقعية ، بل ولاتهمه أصلاً الفصل بين هذا الاتجاه وذاك .

ولعل أبرز مثل عند **شكسبير** هو مايحدث فى «**ترويلس الخرة**» (حوالى ١٥٩٣) حيث تسرد القصة الرومانسية على كيتى وبروشيو اللذين مع مضيفة الخان وكريسنوم سلاى السمكرى المخمور واللورد يمثلون جمهوراً على خشبة المسرح ، وتبدو هذه الشخصيات وكأنها مأخوذة من الواقع ، بحيث يمكن التعرف عليها وبذلك فإن مايشاهدونه فى المسرحية الداخلية يكتسب طريقة آلية قدراً كبيراً من التصديق ، لأنهم يمثلون على خشبة المسرح ، فإذا صدقوا مايقال لهم وما يجرى أمام أعينهم ، مهما كان فارغاً ، فعليهم أن يفعل مثلهم ، وينطلع كل شىء . وعندما يسقط سلاى من نومه يجد نفسه فوق سرير مريح وأنيق فيرى أن حيانه الأمس كانت بمثابة حلم . وأكثر من ذلك فإن بروشيو الذى كان سلاى يراقبه فى حالة البقظة هو نفسه يتنكر لكى يخدع كيتى . وهكذا يتداخل الواقع الحقيقى مع الحلم الوهمى ـ وهذا موضوع تجد له أصداء متنوعة فى مسرح نوفين الحكيم[١١] . إنها وسيلة تسمح مع بسيج الكوميديا الرومانسية ، حيث إن الآلهة والمخلوقات الفولكلورية الخيالية هى التى تقدم لنا مايقال إنه الواقعى ، أما الأشخاص الحقيقيون فهم الذين يقدمون لنا مايقال إنه الخيالى ، أو مايفترض أنه كذلك . وهذا التداخل المقصود بين الواقعى والخيالى هو مايشكل الجوهرى لأية مسرحية من نوع الكوميديا الرومانسية .

ويهدف هذه الوسيلة إلى توسيع إمكانية التواصل بين الواقع الفعلى وقاعدة الناس للتصديق مايعرض عليهم من موضوعات خيالية ولقد كان طبيعياً فى إبان تلك الفترة أن يكون للمتفرجين من يمثلهم على خشبة المسرح من بين الممثلين أنفسهم الذين يظهرون وكأنهم قد جاءوا من بين صفوف صالة المتفرجين . ومن الأمثلة الصارخة على ذلك ماحدث فى مسرحية **هنرى ميدوول** H. Medwall «**فولجنس ولوكريس**» Fulgens and Lucrece المطبوعة عام ١٤٩٧

فهناك شخصيتان تحملان حرفي «أ» (A) و«ب» (B) اسمين لهما ، وهما يقطعان الحديث الدوامي ويتدخلان في كل شيء بالمسرحية ـ وفي مسرحية **بومونت «فارس بسنل المحترف»** ، التي عرضت في عام ١٦٠٩ بعد خروج وبيل ورالف البقال وروحه وغلامه يصعدون إلى منصة الخيل ويجتمعون بالممثلين ويمثلون هزلية فرعية داخل المسرحية الرئيسية . ولا غرابة في ذلك إذا علمنا أن بعض المتفرجين في العصر الإليزابيثي كانوا يجلسون على خشبة المسرح . فالفرق بين الممثل والمتفرج كان غير مميزة للمسرح الإليزابيثي وفترة عودة الملكية كان المؤلف المنحيل للمسرحية داخل المسرحية يقف على الخشبة مع بعض النقاد والمتفرجين . ومما لا شك فيه أن هؤلاء المتفرجين الوضيعين بحكمهم أن يتحدثوا باسم المتفرجين الحقيقيين ، أي الجالسين في الصالة .

ومن وسائل كسر الإيهام المسرحي أيضاً أن يتقدم أحد الممثلين ليعلن أنه إنما يقوم بدور مقدم العرض المسرحي أو المتعهد به أو حتى محركه الرئيسي ، وهو في ذلك جد عاد ، لأنه ـ في الواقع ـ يعد هو نفسه الموضوع الأساسي للعرض . في مسرحية لماوستون بعنوان «الباعة» (عرضت في عام ١٦٠٣) يعلن الممثل دوره المزدوج ، أي أنه سيقوم بدور أنتوفرومنم دوق جنوا والمتفوق في الهزلية التكريمية ، وفي **«مأساة الانتقام» لتورنير** (عام ١٦٠٧) يخاطب فيندكتي (أوفيديس) جمهور المتفرجين وجمجمة عشيقته في آن واحد ، وتحرك كليهما بسلسلة الانتقام المتطبعة التي يدبر خطتها . ومما لاشك فيه أن هذه الوسيلة تخفف لا من وطأة الوهم المسرحي فحسب ، بل من القطاعة الناجمة عن هذا العنصر الشنيع أيضاً . وهي وسيلة سنجد لها أصداء قوية في أعالي الخوفة وأبوتولوجات والأحاديث الجانبية لبطل مثل هيرونيموس عند **توماس كيد** (وسنعود إليه) . وهاملت وياجو وغيرهما عند **شيكسبير** . وفي المسرحية اللاتينية **«أوديسيوس العائد» Ulysses Redux** لوليام جونسون ، التي عرضت في جامعة أكسفورد عام ١٥٩١ ، حلس خطاب متبادل متكررين في زي وصفات بين نساء المتفرجين في الصالة . وفي مسرحية من مسرحيات القناع **masque** في إبان العصر البعقوبي كان الممثلون يرقصون مع المتفرجين ، وهو مايذكرنا بما كان يحدث في نهايات مسرحيات أريستوفانيس (مثل «برلمان النساء» وغيرها) ومع ذلك فليس هذا الانتحام الحسدي هو المهم ، ولكن العنصر الأهم ، الذي بدون توافره لم يكن ليتم عرض مسرحي ناجح آنذاك ، هو النداء الصريح الموجه إلى وعي المتفرج بأن يلعب دور الشريك الكامل في العملية المسرحية بصفة عامة .

ودور الجمهور ، وكلامهم الذي يتخذ مظهر الغناء ويتم في أوقات معينة بذكاء بالغ وحكمة عميقة ، هذا الدور هو ضرب من ضروب الخدعة الموجهة للمتفرج لكي يتدخل بعقله وعطفه فيما يشاهد . ومن المؤكد أن الأميرة الطروادية الأسيرة ، عشيقة «أخاممنون» في المسرحية التي تحمل هذا العنوان ضمن ثلاثية **إيسخولوس** الخالدة «الأوريستيا» ـ هذه العشيقة المحزونة هي الحدة الأولى ـ بقدر ماوصلنا من مسرح الإغريق ـ لشخصية الجوقي أو المحاور في المسرح بصفة عامة . إنها امرأة من الشرق ، تمتلكها قوة أبوللو الربانية فتصاوت تتحدث بكلام يجمع بين الهذيان والنبوءات من جهة ، وبحريات الأحداث الدرامية ، أي الواقع ، من جهة أخرى ، أي أنها تخلط بين الوهم والواقع . ولقد ذكرنا نفس الشيء في «الملك لير» و «هاملت» لشكسبير فهاملت وهو يعاني حشرجات الموت ، ويختلط عليه الواقع والوهم ، لايخاطب جمهور المسرحية الداخلية فحسب ، بل جمهور الصالة أيضاً . حين يقول

«أنتم بأمن تبدون ساخرين وترتعدون لما حدث هنا

أنتم أيها الممثلون الصامتون أو المتفرجون على هذا الحديث»

ومن الصعب علينا أن نقبل وأي آن ربير بأن المسرحية الأخلاقية في عصر تيودور قد عانت من طغيان جمهور المتفرجين لكثرة الخطاب الموجه إليه مباشرة وبدون داع في أغلب الأحيان ونقول آن ومركذلك إن فكرة اعتبار الجمهور شريكاً كاملاً ومكملاً للفائض بالتمثيل بدأت تنهار آنذاك . وإذا كان كل خطاب موجه للجمهور من فوق خشبة المسرح بعد في عصرنا الحديث كسراً للإيهام المسرحي يلقى ترحيباً كبيراً . فليس من المنطق أن يعده متعمداً أو مصطنعاً في عصر كان لا يعرف بالإيهام المسرحي أساسا لهذا الفن . فالبرولوج والإبيلوج وأعالي الخوفة كانت ـ ضمن وسائل أخرى كثيرة ـ بمثابة جسور متينة تربط بين الوهم والحقيقة وهذا ما يعترف به آن ربير نفسها [١٢] وعلاوة على ذلك فإن الربط بين جمهور الصالة وخشبة المسرح لم يعد يقتصر على الوسيلة المشتملة في مخاطبة الجمهور مباشرة خارج نطاق الحدث الدرامي ، بل أصبح هذا الربط يقوم على أساس الإدراك بأن هناك نقاط التقاء لا حصر لها بين الحياة الفعلية والمسرحية المعروضة . وفي مثل هذه الحالة كان اللا إيهام هو الأساس والقاعدة ، أما لحظات الإيهام فهي الإستثناء .

وفي مسرح **شكسبير** تكثر الأحاديث الجانبية الصريحة أو الضمنية ، حيث يمكن القول بأن هناك على الدوام في كل عرض مسرحي شكسبيري حديثين دراميين بدلاً من حديث واحد . وهذان الحديثان يجريان متزامنين ومتوازيين ، ولكنهما متفاوتان من حيث علاقة كل منهما بالجمهور ، ومن ثم يتطلب كل منهما حكماً خاصاً يتناقض حتماً مع الحكم الآخر وبكله . والمثل الصارخ على تلك الأحاديث الجانبية هو حديث كليوباترا قبيل انتحارها ؛ إذ تخشى دل الأسر في القيود الرومانية ، وتفرح من فكرة شماتة الرومان بها وهي تساق في موكب نصر فيصر (أوكتافيانوس) حيث تقول (الفصل الخامس ، المشهد الثاني ، بيت ٢١٩ ـ ٢٢١) :

«وسوف أرى صبياً بائع بصوته الحاد وهو يمثل دور كليوباترا على أنها مومس»

فهنا ينبغي ألا ننسى أن صبياً حديث السن هو الذي كان في الواقع يؤدي دور كليوباترا على المسرح الإليزابيثي . وبطبيعة الحال لم يكن هذا الصبي ليتقن أداء دور الملكة المصرية العاشقة . ومن ثم فإن التفسير البسيط لوجود هذه الكلمات في النص الشكسبيري هو أن الممثل هنا يسخر من الشخصية التي يمثلها ويتدنى بدوره بل بشخصه هو عن طريق اللعب بالألفاظ . وقد يشك البعض في أن الجمهور الإليزابيثي قد وجد هذه العبارة طبيعية أو أنها تشير بوضوح إلى الوطنية السليمة للجمهور بوصفه حكماً ومحللاً في مسرح جلوب نفسه ؛ لكننا نؤكد أن التدني في الكلمات المقتطفة ينال الجمهور نفسه الذي ارتضى منذ أربعة فصول

مسرحية مصت أن تمثل هذا الصبي الصغير دور الملكة الطلعية المهيبة سيدة النيل والشرق ، وملكة الحب والعشق .[113] ودعنا نتسائل : ألا يقربنا هذا من أسلوب بيرانديللو ومما يطلبه بريخت من ممثلي المسرح الملحمي ؟

وس وسائل كسر الإيهام المسرحي الرج بالجمهور إلى حشية المسرح

وقبل أن نشرع في توضيح ذلك نود التنبيه إلى أن «أوديب ملكا» لسوفوكليس نداءً بخطاب موجه من الملك إلى أبنائه أفراد شعب طيبة ، أي لجوقة «الجوقة في كثير من المسرحيات الإغريقية تمثل الشعب ، وهي بوجودها المستمر في الأوركسترا تشترك في الأحداث اشتراكا عضوياً . وتلعب دور المتفرج (المثالي) ، وتنوب عن الشعب في آن واحد . ومسرحيات أريستوفانيس الكوميدية والأكثر شعبية بطبيعة الحال . متعمدة بمناطق التلاحم بين جمهور المتفرجين وما يجري أمامهم في العرض المسرحي . حتى إن هذا الشاعر يجعل الممثلين يطلقون النكات والمكاهات التي تستهدف المتفرجين أنفسهم في أغلب الأحيان وما أن تصل إلى نهاية أية مسرحية أو يستوفايه حتى تجد هذا الجمهور ـ كما سبق أن قلنا ـ وقد اندمج لتوه مع الممثلين والجوقة في رقصة حماسية صاخبة أو ثملة ماجنة . وعندما يقدم مسرحنا الحديث والمعاصر الجمهور على الخشبة ، يبدو هذا الجمهور وكأنه مرآة تعكس الصالة . فهي إذن مجموعة من الناس على الخشبة تمثل جمهور الصالة من ناحية وتمثل جزءاً من الإيهام المسرحي من ناحية أخرى . والدليل على ذلك ما يحدث في مسرحية «بولبوس فيصر» لشكسبير ، فالتناقض الحاد بين الجمهور الذي يتفاعل بوحشية مع خطبة أنطونيوس البليغة من جهة ، والجمهور العصر الذي يجاوره جانبوس مارتيوس . هذا التناقض لايخفى على أحد أثناء العرض المسرحي . ولكن شكسبير يميز بين جمهور الخشبة وجمهور الصالة . فمشهد السوق العامة Forum بأتي المشهد الصغير الوحشي سندما يغرق سيبنا إوبا إربا . أما في «كوريولانوس» فإن مشهد السوق العامة حد مختلف لأن الجمهور مغرب من كوريولانوس باحترام ودود . يأتون فرادى ومثنى وثلاث . في «بوليوس فيصر» لايتحدث إلينا جمهور الخشبة مباشرة ، ويبدو أنطونيوس سياسياً أخطر من بروتوس . أما جمهور الخشبة في «كوريولانوس» فيتحدث بقدر أكبر من الانضباط والمنطق حيث يمكن أن نأخذ بكلامه وأحكامه معبراً للسلوك غير المعتدل من جانب الرجل الذي يسعى إلى أن يكون قنصلاً ، أي كوريولانوس . وهكذا يحتفظ شكسبير بالشعب في هذه المسرحة محايداً حتى النهاية[114] .

وإذا كان جمهور الخشبة في المسرح الحديث يمثل الخلفية الاجتماعية فإنه كان في العصر الإليزابيثي ـ مثل الجوقة في المسرح الإغريقي ـ يمثل شخصية جماعية لها موقف ورأي متناقض أو متعارض مع الشخصية الرئيسية . ولكنها في كل حال تسهم إسهاما عضويا في الحدث الدرامي كله فأفراد البلاط الذين يشاهدون مبارزة كلاوديوس مع هاملت في المسرحية الداخلية هي الرأي العام الذي يرعبه في النهاية على وقف هذه المسرحية الهزلية ، ومجلس الشيوخ في مدينة السدفية هو الذي يصدر حكمه على دوب كل من ياجو وعطيل ـ في المسرحية التي تحمل اسم الأخير عنوانا ـ مؤكدا الرعب العام الكامل وراء العذاب الفردي . وفي مسرحية «ماكبث» ينقسم جمهور الخشبة الذي يكشف جريمة قتل دنكان (فصل ٢ مشهد ٣) إلى أربعة أقسام : الأول هو المجموعة التي تفحص ملابسات الجريمة ، وهم ماكدوف وليبوكس وروس ، والقسم الثاني هو المجموعة المشكوك في أمرها ، ويمثلهم بانكو ، والقسم الثالث هو المجموعة المذنبة في الحقيقة أي ماكبث وليدي ماكبث ، والقسم الرابع هو مجموعة الأبرياء ، وهما مالكولم ودونالبين . ومن الملاحظ أن كل قسم من هذه الأقسام الأربعة يتصل دراميا بوسيلة أو بأخرى بمقتل المقتول . كما أنها في تفاعلها تبتعد عن أو تقترب من ـ جمهور الصالة الذي عليه أن يحدد موقفه في ضوء هذه الأقسام ـ أو المواقف ـ الأربعة . إنها إذن أربعة احتمالات مطروحة ، وأربعة أنواع من المشاهدين . وبينما كل مجموعة منها تواقف الأخرى فإنها جميعا تتفرج الجميعين في الصالة تمنع مشاهدة هذه المجموعات كلها في وقت واحد . وينتهي المشهد بترك مالكولم ودونالبين وحدهما فيتبادلان أطراف الحديث حول ماسيفعلانه في هذا المأزق الراهن ، ويقرران هروبا قائلين لنفسيهما ولنا .

«أين نعيش؟ الخناجر تكمن في ابتسامات الناس
القريب منا دم والأقرب دموي»

المسرحة داخل المسرحية إذن وسيلة ناجعة لتضييق المسافة الجمالية . وعلامة بارزة ومميزة لمسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح الإليزابيثي بصفة خاصة . وهي علاوة على ذلك أداة يخاطب بها المؤلف وعي جمهور الصالة ويكسر الإيهام المسرحي . وفي الكوميديات الرومانسية يبدو المتفرجون في المسرحية الداخلية ، أي جمهور الخشبة ، أكثر حكمة وأكثر واقعية من جمهور الصالة إلى حدما . وسبب ذلك بسيط ، هو أن هذه المسرحية الداخلية هي في الأساس وهمية ومصطنعة . وليست هناك مسرحية داخلية في «الليلة الثانية عشرة» لشكسبير . وإن كان «مسيني» يعني قبل المسرحية ، وفي أثنائها ، وبعدها . وهو بذلك يضع لها إطارا خارجياً ، ويضفي على مجموعة من الأحداث ليبقى عليه صلالا وهمية ، ويخفف من آلام العشاق ونعاستهم ، ولديه في نفس الوقت فرصة لمس الواقع الحي . وعندما تلبس فيولا ملابس صبي ـ ولاحظ أن الذي كان يمثل دورها في إبان العصر الإليزابيثي صبي حقا ـ فإن الشخصيات الكبرى تتجاوز بالضرورة ، وتطل على ماهي عليه . حتى تكشف فيولا عن نفسها بنفسها وبذلك تبدو المسرحية كلها كما وكأنها خيالاً غير منوقع ، أو ـ كما يقول فيبني لساستيان بالمسرحية نفسها (الفصل ٤ المشهد ١) :

«لا ! أنا لا أعرفك ، ولا أنا مرسل إليك بواسطة سيدتي لكي أطلب منك أن تأتي وتتحدث إليها ، وليس اسمك مسترفيو ، وليست هذه أنفي أنا ، لا .. لانفي هو كما هو ...»

وصفوة القول أن المسرح الإليزابيثي والبعدي مسرح كسر لا إيهامي ، اتخذ مساره الواعي في طريقين أحدهما يقودنا إلى مستوى حقيقي والآخر إلى ماهو غير ذلك . وفي المزج بين هذين العالمين تتوه عجينة من المفاهيم المشظية للذهن ومن هنا يستطيع تفهم فكرة «الوعي متعدد الجوانب» المشار إليها سلفاً وهي ميزة البرانيثية مكنت المؤلف والممثلين والجمهور من التوفيق بين الإيهامي واللا إيهامي في الفن

المسرحي . لقد كان المسرح الإليزابيثي يقوم على التزاوج والتحاور بين المظهر الخارجي والجوهر الداخلي .

كان المتفرج في العصر الإليزابيثي (وكما كان في العصر الوسيط) يستطيع في يسر أن يعكر بصورة حيالية وومرية . وسرعان ماتحولت فكرة «المسرحية داخل المسرحية» إلى الحملة النجارية نفسها ؛ أي أن كل حملة تقال صارت تحوي في داخلها حملة أخرى صمتية ، فمظهر القول غير جوهره . وفي مسرحية «المأساة الأسبانية» لتوماس كيد (عرضت عام ١٥٩٢) نرى شبح أندريا يتابع عن كثب الحدث الدرامي الداخلي بصحبة وفيقه الرمزي ، أي «الانتقام» Revenge وهكذا أصبحت المسرحية الرئيسية هي نفسها مسرحية داخل المسرحية على مستوى واسع . فقدم شخصيات في الدراما تجعل الأمر حد مختلف عن الاكتفاء بشخص واحد يقدم الأحداث والمسرحية . كانت هذه الشخصيات جميعاً تطل على الأحداث وتعلق عليها ؛ ومن ثم فإن مسيرة الحدثين الخارجي والداخلي ظلت محسوسة طوال الوقت . وفصلاً عن ذلك فهناك مسرحية أخرى ثالثة داخل المسرحية الداخلية نفسها . إنها تلك التمثيلة التي يعدها هيرونيموس ، ويمثل فيها قصة قديمة أمام رجال القصر ، ويوزع الأدوار على مساعديه أمام المتفرجين على الخشبة ومتفرجي الصالة بطبيعة الحال . ويهدف هيرونيموس بذلك ـ مثل هاملت تماماً ـ إلى أن ينتقم من قاتل ابنه هوراشيو . فحين إذن في «المأساة الأسبانية» أمام ثلاث مسرحيات في مسرحية واحدة ، تندمج في بعضها البعض ، وتصل إلى النهاية عندما يمثل هيرونيموس أنه يقتل هذا الشخص أوذاك في المسرحية الداخلية الثالثة ، في حين أنه في الحقيقة يقتلهم قتلاً فعلياً بوضعهم شخصيات في المسرحية الرئيسية (وهي المسرحية الداخلية الثانية) . وبعبارة أخرى فقد خلط هذا المشهد بصورة لم يسبق لها مثيل بين الإيهام واللاإيهام ، وبين الخيال والحقيقة ، بحيث إن متفرجي الخشبة الداخليين ومتفرجي الصالة الحقيقيين لم يعرفوا أين التمثيل وأين الحقيقة (التي هي بالطبع تمثيل أيضاً) ، أو أين الوهم واللاوهم . وعلينا نحن المعاصرين أن نتساءل ماذا فعل بيراندللو أكثر من ذلك ؟

لقد كانت الدراما الإليزابيثية إذن مليئة بشتى الأساليب ، فمنها الإطار الخارجي ، ومنها المسرحية داخل المسرحية ، ومنها الحدث الداخلي والحدث الخارجي ، ومنها الجمهور على الخشبة والجمهور في الصالة ، ومنها كسر التسلسل الدرامي بصورة فجائية . وللوهلة الأولى تبدو لنا مكونات هذه التركيبة العجيبة غير متجانسة ، ولكن الأمر غير ذلك . والخطأ يقع في نظرتنا نحن ؛ لأننا نبحث عن نوع خاص من الوحدة والتجانس ، نبحث عن وحدة الحدث التي تنتمي إلى الواقعية المعاصرة . إن فسيفساء الانطباعات وردود الفعل وألوان الانفعال ودرجات الوتر المتولدة عن المسرح الإليزابيثي هي لغير هذا المسرح ومعناصره في نفس الوقت . إنه كالمائدة الحافلة بالمهارات والمشلات المختلفة المختلطة ، والتي تشبع الشهية إشباعاً كاملاً ، ولكنها توقظ الشهوة وتتركها جوعى أكثر من ذي قبل ، فتريدنا لهفة على لهفة . وإذا كنا في القرن عشرين نسعى إلى قطع حبل الواقعية بشتى وسائل مختلفة لكسر الإيهام المسرحي فإن المسرحية داخل المسرحية كانت إحدى وسائلها المعيدة . حد على ذلك مثلاً «دائرة الطباشير القوقازية» ، و «الإنسان الطيب من سيتزوان» لبريخت ؛ إذ نجد أن المسرحية الداخلية في كليهما بسيطة ولكن طريقة سردها هي المعقدة والغريبة . إن وسيلة السرد التاريخية عند بريخت هي التي ترغم المتفرج على أن يكون واعياً ومدركاً لمسئوليته بوصفه مفسراً وحكماً في مايشاهد .(١٥)

بيد أن المؤلفين المحدثين لايكتفون بإظهار كيف توضع مسرحية إلى جانب مسرحية أخرى أو في داخلها ، بل يذهبون إلى أكثر من ذلك حين يدسون المسرحية الداخلية دساً إلى الجمهور نفسه فيورطونه فيها ويجعلونه يندمج مع ممثلي المسرحية الخارجية . وهذا يعني أننا نشاهد المسرحية الداخلية بعيون ممثلي المسرحية الخارجية ، أو بحس تراقب هؤلاء الممثلين وهم يحملون أمتعتهم ومعداتهم ليحلوا المسرحية الداخلية ، وفجأة يدفع مدير المسرح ليعترض على شيء ما في المسرحية . فهو بذلك يضع نفسه في مستوى جمهور الصالة . أفليس يعني هذا أن على الفنان المبدع أن يحتفظ بمسافة للرؤية تسمح للمتفرج بأن يشتق لنفسه حرية مامن المتاح الفني لا أن يسلب منه رد الفعل العاطفي والنقدي الأمين ؟ وهناك من يذهبون إلى وضع الممثلين المتفرجين في المسرحية الداخلية بين أفراد جمهور الصالة على نحو يحلق جو العرض المسرحي الذي يصم تحت حماحيه بالتساوي الصالة بجمهورها المتفرج والخشبة بممثليها وديكوراتها . والمثل الصارخ على ذلك النوع من المسرحيات يأتي من بيراندللو في مسرحية «الليلة لزمجل التمثيل» التي كتب المؤلف في توجيهاته المسرحية بها ما يهدف إلى إذابة كل تفرقة بين جمهور الصالة وجمهور المسرحية الداخلية : أي متفرجي الخشبة . وهو في نفس الوقت يرتفع بمستوى الجمهور بالصالة إلى مستوى ممثلي المسرحية الخارجية ، مما يعني إشراك جمهور الصالة في الحدث الدرامي . وهنا تفقد الموضوعية إزاء المسرحية الخارجية ، وتصبح كجمهور متورطين عاطفياً فيها إلى درجة أن حاسة النقد قد تتلاشى . فمشاركتنا للتجربة قد تفقدنا ميزة رؤية جوهر الأشياء ، ويصبح هما الأوحد هو أن نرد بعبارات لادعة أو حتى بلكمات اليد !

وحباً إلى حسب مع محاولات تحطيم المسافة الحالية تجرى محاولات أخرى لإزالة المسافة المكانية بين خشبة المسرح والصالة . وقد وصل الأمر إلى حد إلغاء منصة التمثيل وأمر مثل على ذلك هو مسرح الحلقة أو الدائرة arena . وهذا اللفظ اللاتيني في حد ذاته مؤشر واضح لاتجاه المسرح الحديث ، فهو يعني شاء معمارياً أقيم لأهداف أخرى غير العرض المسرحي . فالكلمة تعني حرفياً «الرمل» وتدل على المساحة الموجودة في مركز المدرج الدائري amphitheatron التي كانت تغطى بالرمل . وهذا يدل على نوعية العروض التي كانت هناك . إنها مبارزات الجلادين ؛ أي المتصارعين بالسيوف gladiatores ، التي قصد أن يشاهدها جمهور يستدير حولها في شكل حلقة أوسع ، تضم حلقة العرض الأصغر . ويجلس هذا الجمهور على مدرجات أكثر انحداراً من مدرجات المسرح العادي . والقطع لايمكن أن يكون للممثل المسرحي أكثر من وجه واحد وظهر واحد ؛ فكيف بمثل لجمهور مستدير إلا إذا تحرك كالبهلوان ؟ ! ولكن الذين يدافعون عن مسرح الحلبة أو الحلقة يرجعونها إلى المسرح الإغريقي

ونشأته من «وصفة دائرية» **Choros** طقوسية حول مذبح الإله ديونيسوس. وقد ظلت هذه «الدائرة»، أى الأوركسترا، قائمة فى قلب المسرح الإغريقى حتى بعد أن بلغ فن الصخب، والسلخ بعض الشىء عن الطقوس الدينية. ويسمى هؤلاء أن المسرح الإغريقى بعد أن شب عن الطوق الدينى وترك الطقوس لم يجعل الجمهور يجلس من حول العرض المسرحى فى شكل دائرة كاملة تحيط بالأوركسترا فحتى مسرح إبيداوروس، الذى يحد فيه مكان المتفرجين بخطى زاوية منتصف الدائرة وبقيه حدوة الحصان، لايزال تصميمه يقوم على أساس أن يكون المتفرج والممثل يقفان دائماً وجهاً لوجه **Vis à vis** برغم أن الأوركسترا مازالت على شكل دائرة كاملة، وهو الشكل الذى هجرته بعض المسارح الإغريقية الأخرى فيما بعد، وأصبحت على هيئة نصف دائرة. وكان هدف بوليكليتوس، المهندس المعمارى المسئول عن تصميم مسرح إبيداوروس، هو ألا يضطر المشاهدون الجالسون على مقاعد الجناحين الجانبيين إلى أن يستديروا بوجوههم ليتمكنوا من مشاهدة العرض المسرحى وبعبارة أخرى كان التصميم المعمارى حريصاً كل الحرص على أن تظل المواجهة بين المتفرج والممثل ميسورة سهلة لايعوقها عائق. ولو تصورنا أن مكان المتفرجين استدار ليحيط بالأوركسترا إحاطة كاملة لكان على جزء من المتفرجين أن يشاهد الممثلين من دبر. وهذا بالضبط ماتجنبه بوليكليتوس وسعى إلى تحقيقه سعياً حثيثاً المعاصرون ودافعوا عنه فى حماسة شديدة. والأعرب من ذلك أن هؤلاء المعاصرين يبررون موقفهم بمعطيات المسرح الإغريقى.

لقد أثبت عالم الآثار الألمانى **دوربفيلد** **Dörpfeld** أن المسرح الإغريقى بعامة ـ ومسرح أبيداوروس بخاصة ـ قد بنى على أساس أن جدور العروض فى المسافة الواقعة بين قلب الأوركسترا ومقدمة المنصة (البروسكينيوم). كان الممثلون إذن يقفون على المنصة **hoi epi Skenes**، ونصف الحوفة فى الأوركسترا، مما أعفى المتفرج الإغريقى من مشاهدة ظهور ممثليهم، بعكس حو السيرك الذى يريد المعاصرون تحقيقه. لقد انتقل التمثيل فى المسرح الإغريقى فى وقت مبكر من الأوركسترا إلى المنصة، وهذه نقطة تحول مهمة فى تاريخ الدراما، لأن الممثل والمتفرج منذ ذلك الحين أصبحا وجهاً لوجه، ولم تعد الحوفة أو الأوركسترا تلعب دور الوسيط الذى لاغنى عنه. المهم أن أصحاب مسرح الحلبة أو الحلقة فى عصرنا الحديث يشدون فى إثبات نظريتهم على أسس تاريخية مغلوطة.

وفى عام ١٩٢٧ أعطى **والتر جروبيوس** مثلاً صارخاً فى مشروعه **Total Theatre** من أجل عروض **بيسكاتور**؛ إذ أصبح جمهور الصالة جزءاً من المشهد المسرحى، فعرضت على سقف الصالة شرائط سينمائية، وكذلك وضعت شاشات فى أجزاء متفرقة من الصالة وكانت حشية المسرح دائرية، تحتل مكان الأوركسترا فى المسرح الإغريقى، كما أن جزءاً من الأوركسترا كان متحركا ليسمح بأن تأخذ الحشية مكاناً وسطاً بين المتفرجين على هيئة دائرة. ومما لاشك فيه أن مثل هذا التصميم يلغى المسافة الجمالية ويهدم المسافة المكانية ويفرض على الجمهور جو العرض المسرحى من جهة أخرى، بحيث إن أية عملية نفسية أو ذهنية، أو أية محاولة للتنويم، تصبح فى حكم المحال. وصارت كلمتا «الصالة» و«الحشية» شيء لمعنيين مترادفين؛ إذ زال الحائط الرابع بينهما نهائياً.

ووسيلة أخرى يتبعها المحدثون وهى محاولة محاصرة صالة المتفرجين نفسها، كأن نقام ثلاث حشيات للمسرح، واحدة وسطى والأخريان على الجانبين. ولقد فعل ذلك **فان دى فيلدى عام ١٩١٤**. ولكى تتم عملية الحصار أصبحت حشية مسرح رابعة **Lobby Stage** وأصبحت مقاعد المتفرجين من النوع المتحرك الدوار لكى يتمكن الجالسون هوفها من متابعة المعروضات فى كل الاتجاهات. ولأن مثل هذا المسرح يسمح بعرض أحداث متباعدة زمنياً فى وقت واحد فإنها تذكرنا بما كان يحدث فى العصور الوسطى مع اختلاف واحد، هو أن ذلك كان يتم فى مسرح العصور الوسطى المحتفظ بفكرة أن يظل الجمهور والممثل وجهاً لوجه. المهم أن تحديد العلاقة بين الجمهور والممثلين انتقل فى العصور الحديثة إلى أيدى المهندسين المعماريين لا المؤلفين الدراميين! مع أن من الكتابة الدرامية السليم هو الذى يوجد العلاقة الأبدية بين المتفرجين والممثلين، وعليه يقع عبء إيجاد الحلول المناسبة لأية مشكلة طارئة. وهل الحل يكمن فى أن محاصر المتفرجين كما لو كنا نحاصر قطيعاً من المتفقين أو حتى الراغبين فى التسلية؟ من المعروف أن المسرح يستمد أسباب الوجود والحياة من رد الفعل المحتمل ـ لا المعروف سلفاً. وإذا نجحنا فى تحويل الوجود الإنسانى فى المسرح إلى معادلة مجهولة مستمدة من صميم الدراما.

وقد تشابهت محاولات **إرفين بيسكاتور** مع ماحدث فى مسرح روسيا السوفيتية فى إبان السنوات الأولى للثورة. فلقد سبق أن داعب «**كيرجينسيف**» عن دمج الصالة فى حشية المسرح الذى بشه مبناه السيرك، ونادى بأن يضم الحدث الدرامى جمهور المتفرجين والممثلين على حد سواء. ويشير **بيسكاتور** فى كتابه «**المسرح السياسى**» علاوة على كيرجينسيف إلى «**ألكسندر بوجدانوف**» وعبرهما وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أنه بيما كان **بيسكاتور** يحاول خلق مسرح جماهيرى فى ألمانيا بالمعنى الذى يقصده **كيرجينسيف** كانت هذه المحاولة قد أثمرت ووصلت إلى قمتها فى روسيا بل استنفدت أغراضها وأخذت فى التلاشى ليحل محلها المسرح البروليتارى. ولقد كان المسرح الروسى يقوم على قاعدة جماهيرية حقيقية، فى حين كانت التجربة الألمانية شكلية ومتعزلة.

لقد رأى **بيسكاتور** بعبيه فكرة المسرح المباشر وقد تحدث فى عرض المسرحية التسجيلية «برغم كل شىء» **trotz alledem** التى بدور محتواها حول ثورة ١٩١٨ ومصير كل من «**روزا لوكسمبورج**» و«**كارل ليبكنيخت**» وهى مسرحية مباشرة، بمعنى أن قوامها استعراض موجز للأحداث التى وقعت وظهرت هذه المسرحية فى ١٢ يوليو ١٩٢٥ ومثلت البروليتاريا فيها دور الجمهور؛ إذ شرعت تشرف على التمثيل والإخراج، وصار المسرح لاتحد صالة فى مواجهة حشية بل جمهوراً كبيراً واحداً يتفرج ويمثل ويشترك فى معركة واحدة. صار العرض كله عبارة عن مظاهرة شعبية حقيقية. وهذا الاندماج الشامل فى عرض تلك الليلة هو الذى أظهر فاعلية المسرح السياسى. وقال بيسكاتور: «إن إزالة الحواجز بين حشية المسرح والصالة، وسحب كل

فرد من أفراد الجمهور المتفرج إلى داخل الحدث الدرامي ، قد صهر الصالة كلها ـ لأول مرة ـ في كتلة واحدة . ولم تعد الحالية بالنسبة لهذه الكتلة المصهورة أملاً منشوداً بل حقيقة ملموسة ، وخاصة عندما تكون آمالهم وآلامهم ، وأفراحهم وأتراحهم ، هي التي تلعب دور البطولة على خشبة المسرح السياسي » .

لقد أسس بيسكاتور «المسرح البروليتاري» Proletariches Theater مع «هرمان شولر» في مارس عام ١٩١٩ ، ونشر كتابه «المسرح السياسي» في عام ١٩٢٩ . وجاء في برنامج «المسرح البروليتاري» مايلي : «لقد نبذنا كلمة فن نهائياً من برنامجنا ، فمسرحياتنا هي بيانات نحاول بها التدخل في الأحداث المعاصرة ، وأن نقتحم معمعان العمل السياسي» . وجاء في نفس البرنامج أيضاً أنهم يخضعون النزعة الفنية للهدف الثوري ، أي للدعاية لفكرة الصراع بين الطبقات . وكان على ممثلي المسرح البروليتاري ألا يبدعوا في أدوارهم ، وعليهم أن يبذلوا قصارى جهدهم لكي يعبروا عن الفكرة البروليتارية . أما المؤلف المسرحي فيسعى أن يكون نقطة التبلور في الإرادة الثقافية البروليتارية ، فهو الحافز لتطلع الكادحين نحو تعويض مافاتهم . إنه مسرح يؤدي وظيفة الدعاية والتعليم بالنسبة للسواد الأعظم من الناس ، ولا سيما أولئك الذين يترددون أو لا يبالون بالأمور السياسية ، أو من لم يفطنوا بعد إلى أن الفن البورجوازي لا يتناسب مع دولة البروليتاريا .

تلك هي الخطوط العريضة للثورية التي سيطرت على الحماليات والممارسات لدى الجناح اليساري الراديكالي في ألمانيا العشرينيات . وتلك هي نظرية الفن البروليتاري proletkult التي حولت الدوافع الفنية في الدراما وغيرها إلى عمل سياسي تحت قيادة المثقفين . ولقد أعلن «اللواء الأحمر» عام ١٩١٩ مخاطر مثل هذا التنشيط السياسي للفن حين قال : «إن خطأ جمعية الثقافة البروليتارية يقع في زعمها بأنها تصنع ثورة بنشاطها ، وأنها قادرة على أن تقود المعركة من أجل حرية البروليتاريا . ولكن الرأي بأن قيمة الفن تكمن في كونه جزءاً من المعركة البروليتارية من أجل الحرية ، أي أن الفن ـ بعبارة أخرى ـ يستطيع أن يحل محل الثورة وصراع الطبقات ، فهو الخطأ العظيم» . ومن ثم لم يكن الهدف الأساسي من المسرح هو خلق الفن بل شن حملة سياسية دعائية . وهكذا دافع بيسكاتور عن المسرح الهادف الذي عن طريقه يتم التنوير والمعرفة والاستيعاب . وبالطبع يتطلب الحدث المباشر مسرحاً ثورياً جديداً . وفي ظل هذه النظرة لم يعد الفرد ، بقدره الخاص ومصيره الشخصي ، يحتل مركز الاهتمام ، بل صارت الحقبة الزمنية كلها ، ومصائر الناس أجمعين ، هي التي تلعب دور البطولة

وبيسكاتور هو الذي بدأ يمارس الإخراج الملحمي باستخدام الوسائل السينمائية المستحدثة ، ويسرد الحقائق التاريخية التسجيلية ، وتقديم أحداث متباعدة زمنياً تعرض في نفس الوقت . واستخدم أيضاً الفانوس السحري لعرض صور فوتوغرافية للشخصيات الحقيقية ، وورود المشاهدين بمعلومات وعناوين مكتوبة على لافتات تشرح أجزاء الحبكة ، وقطع أحد العروض ليذيع تسجيلاً بصوت لينين نفسه ـ وفي

موسم ١٩٢٧ / ١٩٢٨ قدم بيسكاتور أربعة عروض مسرحية نار: استخدم فيها أجهزة العرض (البروجيكتور) . وفي مسرحية «هوبلا ! نحن نعيش» Hoppla, wir leben بعنوان «هوبلا ! نحن نعيش» استخدم بيسكاتور خشبة مسرح نصف دائرية ليتمكن عرض ثلاثة شرائط سينمائية في نفس الوقت ، في حين يؤدي الممثلون أدوارهم دون انقطاع . لقد كانت مبكرة الفن المسرحي أركهوبنه ـ حد قول برنجت نفسه ـ هي الاتجاه السائد في الإخراج المسرحي آنذاك وهو تعبير استخدم حتى في مجالات الأدب والفن الأخرى : بل في الاقتصاد والسياسة ، حتى إنه كان يقال على سبيل المثال «سيبيريا الكهربة اللينينية» .

ربما يتعلق بالديكور كان هدف بيسكاتور هو اللجوء الديناميكية ، ورفض النظر إلى أجزاء الديكور على أنها عناصر ثابتة ساكنة ، بمعنى أنه لابد من رفع عملية تغيير قطع الديكور أمام النظ لاخلف الستارة . وفضلاً عن ذلك فلابد من أن يفقد الديكو استقلاليته التقليدية ويدخل ضمن الحركة المسرحية . ولقد حظ بيسكاتور هدفه على خير وجه كما يرد في «اللواء الأحمر» ، وذلك ، إخراجه لمسرحية «فريدريش شولف» ذات الموضوع الصيني ، وعنوا. «ناي بانج يستيقظ» في عام ١٩٣١ ـ عما تخلى الديكور المسرحي ع طابعه الشكلي ، وأصبح من مقومات الحركة المسرحية نفسها ولق ساعد بناء الخشبة الذي صممه «جون هيرتفيلد» ـ وكذا أدوات المسر. إجمالاً على تقديم عرض تسجيلي موثق للوقائع التي جرت في إبا الأحداث الثورية في الصين فيما بين عامي ١٩٢٥ و ١٩٢٧ . وفي عرض مسرحيته «كولي الإمبراطور» (أو «حمالو الإمبراطور» Des Kaisers Kuli من تأليف «نيودور بليفر» في ٢٩ أغسطس ١٩٣٠ بمسرح «لسبج» في برلين ، استخدم بيسكاتور وسيلة أخرى لخلط الصالة بالخشبة ، ومزج الحقيقة بالخيال . إذ جعل الحمالين يندفعون إلى الصالة على نحو جعل الجمهور كذلك يندفع إلى الخشبة . كما أنه استخدم الراديو للتعليق على أحداث معركة «شانجهاي» . التي كانت تعرض في نفس الوقت على شريط سينمائي . والجدير بالذكر أن هذه الوسائل في مجملها لم تكن جديدة تماماً ، ولم يعدُ ما أنجزه بيسكاتور أن طورها وسار خطوات أبعد في اتجاه سبقه اليه كل من «الكسندر تايروف» (١٨٨٥ ـ ١٩٥٠) و «ماير هولد» (١٨٧٤ ـ ١٩٤٠) منذ سنوات عدة في روسيا السوفيتية ، بل في ألمانيا نفسها . ثم رأت روسيا في المسرح البروليتاري محرد تنويع على الإبهام المسرحي البورجوازي القديم وبدأت تنتقده . لقد حفز بيسكاتور الشاب التشيوعي المادي ماكان يجلو به «شيلر» المثالي ، أي أن يدمر شكل العمل الفني محتواه ، أو على الأقل أن يكون هذا المحتوى في خدمة الشكل الخارجي .

ونظرة إلى كيفية معالجة **بيسكاتور** للكلاسيكيات ـ وهو ماسيفيد في فهم **برخت** ـ تدلل على صحة رأينا. فبينما خلق كل من **تايروف ومايرهولد ومادمازيل كيرر بنسيف**، وبالاسيما في إعادة تشكيل ـ أو تحوير ـ بنية المؤلف ومعنى عمله الفني، نرى **بيسكاتور** ينسج على منوالها. وهذا واضح من إخراجه لمسرحية **شيلر** «**اللصوص**» في عام ١٩٢٦. إنه عرض من العروض التحديثية للكلاسيكيات على نحو مريب وصفحي برغم أنه يتربعا يرى الثورية. فالتكثيف الميكانيكي الخالص للحفيظة على خشبة المسرح المصممة بالآليات قد أدى في النهاية إلى تحطيم المحتوى الشعري للنص، كما أحدث رد فعل لدى الجمهور لايختلف كثيراً عن رد فعل الجمهور البورجوازي. لقد قال **بيسكاتور** إن مسرحه يخاطب الضمير الواعي ولايقتصر على إثارة الانفعال او الحماسة، بل يهدف إلى التنوير والمعرفة. ولكن التكثيف الآلي الذي كان يرجى منه إحداث صدمة إنسانية قد أدى في مسرحية «**بالرغم من كل شيء**!» ـ على سبيل المثال ـ إلى زيادة حدة التوتر العاطفي، إلى درجة ماكان للمسرح البورجوازي أن يبلغها بأدواته المسرحية المحدودة. وكل هذه المشكلات كانت تعني في مجموعها أن مسرح **بيسكاتور** لم يكن في جوهره مسرحا بروليتاريا، ولكنه ـ مثل مسرح **تايروف ومايرهولد** ـ مسرح البورجوازية الصغيرة التي تتلقى التأييد والدعم، لامن عامة العمال بل من بعض دوائر المثقفين وقلة من الطبقة العاملة. أما المساعدات المالية فتحصل عليها من الرأسمالية. لقد حقق **بيسكاتور** جميع أهدافه، ولكن على الورق، ودون أن نرجع هذه الأحلام إلى نجاح عملي ملموس. وإلى هذا القصور في تجربته يرجع عدم تمكنه من النفاذ إلى جوهر التاريخ الذي أراد أن يقدمه بصورة فنية. لقد استخدم كثيراً مصطلح الاشتراكية العلمية، ولكن هناك من الدلائل مايفيد بأنه فهم تاريخ الطبقات الاجتماعية وكأنه نسبة ميكانيكية لاعملية دياليكتيكية. ولقد نبع موقف **بيسكاتور** هذا من مركزه الطبقي بوصفه أحد أفراد الطبقة البورجوازية الصغيرة. لقد أدرك أن الفردية في عالم البورجوازية لاتجدي فتيلاً. أضف إلى ذلك أن موجة الثورات العظيمة في بدايات القرن العشرين حركته ودفعته لاتحاد وجهة نظر متطرفة. فعاداها خدم دياليكتيكية الحركة الجماهيرية. لقد تملكته رغبة جامحة مميزة للبورجوازية الصغيرة جعلته يتصور نفسه أستاذاً للجماهير التي لايثق فيها ـ في رأيه ـ سوى ردود فعل بطيئة وناقصة بل خاطئة.[١٢]

ولقد شاهد برنجت في مطلع شبابه عروض كل من بيسكاتور وربهاردت، اللذين كانا يركزان كل جهودهما على توريط جمهور الصالة فيما يجري على خشبة المسرح. بيد أن ربهاردت عبر بسمة خاصة وهي إشاعة جو الغموض والسحر والفضاء على أية فجوة فاصلة بين الممثلين والصالة. وهو في عرضه لمسرحية بوشر «موت دانتون» وضع المنصة rostra في عمق صالة المتفرجين. كما نثر الممثلين بين صفوف الجمهور. وهكذا صارت خشبة المسرح بمثابة منصة ثورية على غرار الطراز الفرنسي. أما في إخراجه لمسرحية **tribunal**

«المعجزة» فقد خلق انطباعاً بأن جميع الأطراف مندمجة فى حدث واحد، إذ احتل الممثلون منطقة المركز فى المسرح الذى أصبح وكأنه ملعب كرة، لأن المتفرجين جلسوا على آرائك مقاعدة فى الحوانب الأربع، وصار العرض وكأنه يجرى فى كاتدرائية، واحتل الجمهور نفسه مكان خشبة المسرح. ولقد عرضت مسرحية **سوفوكليس** «أوديب ملكاً» فى عرض جماهيرى فى الهواء الطلق بمدينة ميونيخ، وتمت عروض أخرى فى السيرك.

ومع أن **برختْ** نعلم من بيسكاتور الكثير إلا أن هناك فرقاً واضحاً بينهما؛ **فبرختْ يرى أن النتيجة الحتمية للتنوير العقل لا تتحقق إلا بإشعال جذوة الثورة بين العمال، ولذلك حاول أن يقلب كل عرض مسرحى إلى مظاهرة جماهيرية، حتى إنه فى بعض الأحيان ورغ سادق حقيبة من فوق خشبة المسرح على أفراد الجمهور مالصالة، كما لو كان يدعوهم للثورة فوراً! حقاً إن بيسكاتور فى «يوم روسيا»**، المسرحية التى أخرجها للمسرح البروليتارى، قال بوضوح فى توجيهاته المسرحية. «أصوات جوفة تزأر أو تكرر صرخات المعركة؛ جماهير تظهر على خشبة المسرح، الجماهير تندفع من كل ناحية إلى خشبة المسرح وتحطم الحدود بصرخاتها: أيها الأخوة، بارفاق اتحدوا! العامل الألمانى يلى البيت الأول من النشيد الدولى؛ تاجح البوفى فى الرى الروسى يخطو للأمام؛ إنه يمزج نغم النشيد الدولى وينضم إلى الجوقة، وكذا يصعد المسرحيون إلى خشبة المسرح». بيد أن **برختْ** يرى أن **بيسكاتور** أثار موضى شاملة بتحاربه المسرحية التى حولت خشبة المسرح إلى قاعة ميكانيكية، وتحولت الصالة عنده إلى قاعة اجتماعات. كان المسرح بالنسبة **لبيسكاتور** ــ فى رأى **برختْ** ــ برلماناً يلعب الجمهور به دور الهيئة التشريعية. لقد طرحت أمام هذا البرلمان المشاكل الاجتماعية الكبرى بكل جلاء؛ وهى مشاكل تنتظر الحلول فلهفة وإلحاح. وبدلاً من حطبة «النائب» حول هذه المجموعة من الظروف الاجتماعية العويصة أو تلك، تطرح نسخة فنية لها. لقد كان بيسكاتور يهدف إلى أن يحصل من المشاهد على قرار عملى من أجل أن يتدخل بقوة فى الحياة. وعلى أية حال فإن شرح **برختْ** لمسرح **بيسكاتور** على أنه بمثابة «برلمان» يذكرنا بمسرح **أو بسترفانيس** وعلاقته بالحياة فى دولة المدينة.[١٧١]

وأول مسرحية تحمل مصطلح «**دراما ملحمية**» عنواناً جانبياً لها هى مسرحية **ألفونس باكيه** «**الأعلام**» التى عرضت فى عام ١٩٢٤ بمسرح ستزال ببرلين. فهى إذن أول مسرحية ملحمية ماركسية فى التاريخ، وهى تعالج محاكمة المتمردين فى شيكاغو فى عام ١٨٨٩. وظن **بيسكاتور** أنه بإخراجها قد عبر من عالم مسرح الفن إلى عالم مسرح العصر الحديث؛ لأنها ــ فى رأيه ــ تمثل «النقاد العلمى إلى المادة» ــ وفى الحقيقة كان العصر كله يسعى إلى شكل جديد للفن، وشكل جديد للدراما، يعد فيه النظام المفروض سلفاً، أو التسلسل المنطقى للمسببات والنتائج، شيئاً خارقاً لقانون الحياة العام. وكتب «أو للبنير» فى بروتوج مسرحية «أثناء نوبيسباس»، محدداً نظرته الجمالية للمسرح الجديد، بقول:

«إن الأفق المتسع لفننا المعاصر يزاوج ــ وفى معظم الأحيان بدون علاقة ظاهرة كما يحدث فى الحياة ــ بين الأنغام والحركات والألوان والضجيج ــ مثل الأصوات والموسيقى والرقص والألعاب البهلوانية والشعر والرسم والخوقات والأحداث والديكورات المعقدة.»

وجدير بالذكر أن المسرحية المذكورة نشرت بباريس فى عام ١٩٤٦ وحاءت هذه الملاحظات فى البروتوج (ص ٣١). وكان هذا البروتوج أصلاً قد أضيف إلى المسرحية فى عام ١٩١٦. أما المسرحية نفسها فقد كتبت فى عام ١٩٠٣ وعرضت لأول مرة فى ٢٤ يونيو ١٩١٧.

وفى «بيان المسرح المستقبلى الفكرى»، استخدم «ماربيتى» عبارات مثل «خلق انسجام سيمفونى **sinfonizzare** فى الوعى الحسى للجمهور»، و«تداخل أماكن (بيئات) وأزمان مختلفة» بل إنه أعطى مثلاً مبكراً لهذا المسرح الجديد عندما قدم مسرحية ساخرة بعنوان «الملك العربيد»، التى عرضت فى إبريل ١٩٠٩ فى مسرح اللوفر بباريس. ومع أن ماربيتى وجماعته لم يحققوا نجاحاً ملحوظاً فإن جهودهم تكتسب أهمية خاصة، لأنها مهدت الطريق لظهور تيار المسرح الغريب **Teatro grottesco** الذى تبلور على يد بيرانديللو. ولقد كان ماربيتى يعد نفسه صاحب هذه الأفكار، أى مبتدعها ومؤصلها، وانتهى به الأمر إلى أن أصبح عضواً فى أكاديمية موسوليتى الإيطالية.

ومن أنجح الوسائل فى تصييق المسافة الحالية بين الخشبة والصالة أن يخاطب الممثلون الجمهور الحقيقى مباشرة ودون أية مواربة، كأن يكون ذلك فى صورة استطراد أو حديث جانبى. وهذه الوسيلة قديمة قدم المسرح ذاته. فهى علامة بارزة ومميزة فى الكوميديا الأتيكية القديمة، وعلى رأسها **أريستوفانيس**. ونعنى بالطبع البراباسيس **Parabasis** ــ أى الخطاب المباشر الذى يوجهه رئيس الجوقة باسم الشاعر المؤلف إلى جمهور المتفرجين. كما أن البروتوج فى المسرح الإغريقى الرومانى، ولاسيما كوميديات «بلاوتوس وترنتيوس»، موجه أساسا إلى الجمهور، فهو يقدم لهم موضوع المسرحية، ويشرح ماسبق من أحداث، أو ماغمض منها، بل يناقش أحياناً بعض المسائل النقدية. أما إذا أردنا أن نضرب مثلاً من المسرح الحديث والمعاصر فلن نجد أفضل من مسرحية «ثورنتون وايلدر» بعنوان «جلد أسنانا» التى عرضت فى عام ١٩٤٢، فى بداية الفصل الأول، وفى الفصل الثالث، يشرح مستر «أنتروبوس» **Antrobus** (وهو اسم قد يكون تحريفاً أو تحويراً للكلمة الإغريقية أنثروبوس **Anthropos** تعنى «الإنسان») للجمهور كيف أن بعض الممثلين الذين من المتوقع ظهورهم على خشبة المسرح قد غدهم المرض «أرمهم الفراش». وفى هذا نشابه كبير مع مسرحية المؤلف الإيطالى الذى عاش فى بداية عصر النهضة، ونعنى به «جيوودانو برونو»، حيث يلقى أحد الممثلين الأنتيبرولوج **Antiprologo** (أى الخطاب السابق على البروتوج) ثم يترك الخشبة بسرعة، بعد أن عبر لنا عن شكوكه فى أن العرض المسرحى الذى حتنا من أجله قد لايتم، بل قد لايبدأ قط، لأن الممثلين يواجهون مصاعب جمة قد تحول دون حضورهم!

وإذا عدنا إلى مسرحية «ايلدر» «جلد أسنانا» فلا عرو أن الجمهور قد أدانها عندما عرضت لأول مرة فى عام ١٩٤٢، على أساس أنها ــ

كسائر مسرحيات هذا المؤلف ـ تخاطب جمهورا مثقفاً . ونتساءل الناس . لو فرضنا أنه توافر مثل هذا الجمهور المثقف فإلى أى مدى يوسعه أن يتحمل مثل هذه الحيلة التى تتكرارها سوف تصبح مبتذلة ؟ هل يتحمل الجمهور المثقف أن نقول له دائما وقد حشا به إلى المسرح : «أيها السادة ! اننبهوا ! . إننا نلعب معاً لعبة مسرحية وهمية ! » ؟ . علينا أن نتذكر تجربة **بيراندللو** الجريئة فى ليلة افتتاح عرض مسرحيته «**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**» بتياترو دبل فالى فى روما ، حيث حدث هرج ومرج كبيران ، اضطره للهرب وهو يصيح الناس يصيح فى استنكار buffone! manicomico!

وفى ٢٥ مارس عام ١٩٠٤ تساءل «**أندريه جيد**» أمام أحد المؤتمرات عن العلاقة بين الحياة والمسرح ، ودور الفناع فى كليهما . فقال «أين هو القناع ؟ فى الصالة ؟ أم على خشبة المسرح ؟ أم هو فى الفن المسرحى ذاته ؟ أم فى الحياة الواسعة ؟ إنه لايوجد فقط ، لاهنا ولاهناك » .[١٨] ومن الملاحظ أن تعدد الألوان والوظائف لهذا القناع الوهمى هو مشكلة محببة فى مسرح **بيراندللو** أما **برجت** فينحدث فى مقدمة «**الأورجانون الصغير**» عن عادة اليونجولارية للجمال ، وهى عادة تمارس طقوسها فى ظل مبدأ احتقار الفن حتى يكون وسيلة للتعليم ، وذلك فى مقابل مسرحه هو الذى يسميه مسرح عصر العلم ، وهدفاً يعنى أن الإبحار العلمى يوضع على قدم المساواة مع الإبحار العلمى ، ويرتبط بالفكرة الجدلية الماركسية عن التطور . الفن عند **برجت** لايختلف فى شىء عن العلم فى أنه يسعى إلى تحرير الإنسان من قيود الطبيعة . وإطلاق الطاقة الكامنة فيه للخلق والإنتاج المبدع هدف العلم والفن هو جعل الكرة الأرضية مكاناً يمكن العيش فيه ؛ الأول بخفق الأمر المحالى ، والآخر يوفر الأمن النفسى ، إذ يبدآ بالمتعة والنسلية العلم له وظيفه إخضاع الطبيعة واستغلالها لصالح الإنسان ؛ أما الفن فهو يوفر نفسه فى الحقيقة بهدف أن يكون قادراً على إفراز صور أخرى لها أكثر فاعلية . العلم والفن عند **برجت** يشتركان فى مفهوم واحد للحقيقة ، وهو ذلك المفهوم الذى يستوعب التقدم التاريخى . وهكذا فإن الفكرة التى تولدت فى عقل هيجل . وتمثلت فى لغة ماركس المادية . تجسدت على خشبة المسرح وأصبحت الدافع وراء حركات الممثل البرجتى وتعبيراته .[١٩]

وفى الإجابة عن سؤال طرحه «**فريدريش دورينمات**» على مؤتمر للمسرح بمدينة دار مشتات عام ١٩٥٥ ، يدور حول ما إذا كان العالم المعاصر يمكن أن يمثل على خشبة المسرح ، أرسل **برجت** رسالة قصيرة من برلين الشرقية قال فيها ، نعم يمكن أن تحدث ذلك . شريطة أن يفهم العالم على أنه قابل للتغيير veränderbar وبقول **برجت** ـ كشيخ الماركسيين ـ أن الفلاسفة أجهدوا أنفسهم فى تفسير العالم وبقى الأهم من ذلك ، أى تغييره هذا العالم . ويعتقد **برجت** أن على المسرحيين أن يتحاوبوا مع تقدم العلم . فعرفوا الناس بأن مايشاهدونه على المسرح ليس حقيقة بل هو خدعة وهمية . على المؤلف المسرحى أن يعرف مايقدمه على المسرح من الداخل ، ويسخر منه علنا ، ويلعب به لعباً . وهنا نشير إلى حقيقة أن مثل هذه المحاولات التى تهدف إلى تحرير الجمهور من وجهة نظر ثابتة . أو من الخدعة الوهمية المعروضة ، هى بمثابة «هدية إعريفية» . أى بلا محتوى ، لأن الجمهور فى الواقع يتحرر من وجهة نظر ليتعلق بوجهة نظر أخرى بعد تلقيه إياها ، ويتخلص من خدعة ليقع فى خضم خدع أخرى كثيرة .[٢٠]

ومن الناحية الشكلية الصرف ، أصبحت المسرحية المعاصرة تتكون لامن فصول (خمسة أو ثلاثه ... الخ) بل من لوحات stationedrama . وليست مسرحية **سترينبرج** «**الطريق إلى دمشق**» هى الأولى فى ذلك ، كما قد يظن البعض ، ولكنها المثل الأقرب إلينا . لقد سبق أن استخدم **جونس فون برلبشنجن** هذا الشكل الدرامى فى «**جونس فون برلبشنجن**» ، واستخدمه **بوشنر** فى «**وبنسيك**» ، وكذا **إيسن** فى «**بيرجنت**» ، وهو نفس الشكل الذى يستخدمه **سترينبرج** أيضاً فى «**الآنسة جوليا**» والجدير بالذكر أن المسرحية الملحمية المكونة من لوحات قد حاءت نتيجة سوء فهم لشيكسبير من قبل المعجبين من الألمان به . وعلى رأسهم جوته فى مطلع شبابه .

أحد برجت أفكار **بيسكاتور** وطفقها على نحو واسع لكى يواجه بها المسرح الغربى الرأسمالى والكلاسيكى البورجوازى وكانت العلمية المستلهمة فى التجربة هى التى حملته يتحول إلى الماركسية ، لأنها الحقيقة الواحدة الملموسة أمامه فى نظام مسيطر وآمن مستقر . وكان هدف المسرح بالنسبه **لبرجت** هو تغيير الطبيعة والإنسان والعالم . ولقد حطم مسرح **برجت** الملحمى تقاليد المسرح الطبيعى الذى استعدته فكرة المحاكاة mimesis أرسطية وبذلك أعاد المسرح من أن يظل تابعاً تحت وطأة مبدأ نقل صورة طبق الأصل من الطبيعة إلى خشبة المسرح . واستعاد للمسرح على يديه شعاعيته المفقوده . ردعا **برجت** إلى التمتع بالفن كفن ، ومشاهدة المسرح كمسرح . وأعاد لهذا الفن أشعاعه من الفنون الأخرى ، كالموسيقى والرسم والرقص وما إلى ذلك من العناصر التى استعدتها الطبيعة إلى حد كبير على أساس أنها لم تكن من واقع الحياة اليومية . ثم يعد المسرح فى يد الملحميين بحاجة إلى عرض حيات وبنون حقيقة ـ أو أزعمة العيش وعليها بعض المرق أو الربد ، لكى يصور عملية الأكل . لقد حرر المسرح على أيديهم أيضاً من النزعيات المعقدة والمتكلفة . وكذا الحركات الزائدة . والأسلوبية النمطية فى الأداء بصفة عامة . وكذلك انطلق المسرح إلى آفاق العالم الجديد أو المكتشف حديثا ، فامتلأ بمشاهد من الأمريكتين والهند والصين واليابان .. الخ .

يقول أوسكار بيندل فى المسرح الملحمى عند برجت لايحتفظ إلا بالقليل من المعنى الأصلى لكلمة ملحمة ـ أى كما عرفها الإغريق ـ وهذا ماسعود إليه[٢١] **ـ ويقف مرادفاً وموازياً للاتجاه المضاد للدرامية** antidramatic **والمضاد للإيهام العاطفى** antiemotional **فى الفن المسرحى الحديث**[٢٢] **إن كل ماأخره برجت بتلخص فى تدعيمه لمبدأ تدمير حدى المسافة الخيالية عن طريق توسيع هذه المسافة المسرح عنده لايقوم على التوتر أو التناقض . بل على موقف له طابع التقرير المباشر ولقد أعلن برجت صراحة أنه مع ذلك لاينوى هجران عالم المتعة** Reich des Wohlgefälligen **. إلا أن المرء لايجد فى مسرحه التعليمى** (Lehrstück) **أية متعة فقيه لقد تعليماً خالصا ومباشراً ذا إيديولوجية واضحة محددة . بحيث تضيع القيمة الفنية لمثل هذا المسرح**

التعليمي محل تساؤل ، برغم رغم صاحبه بأنه مسرح ملحمي مشبع بالفن ومسرح بريخت التعليمي يستهدف كلاً من الممثل والمتفرج ، ولا أمل للأخير في أية تسلية إلا النوعية الخاصة التي أرادها له بريخت . وهذه التسلية ـ حتى في بطاقها الصبيني هذا ـ لم تكسب اعتراف بريخت النهائي إلا بعد عودته من منفاه الرأسمالي في عام ١٩٤٨ . وبعد هذا الاعتراف بطبيعة الحال نوعاً من التراجع والتنازل عن مبدأ «الممثل المعلم» philologus in actu)

لقد شعر بريخت نفسه ببعض أوجه النقص في المسرح الملحمي ، إذ قال في مقال بعنوان «الدبالكتبك على المسرح» بأنه يجب أن ندرك أن مصطلح «المسرح الملحمي» عبر كاف وإن كنا لانستطيع اقتراح مصطلح آخر غيره ـ وقال أيضاً ما معناه أنه يجد نفسه للانتقال من المسرح الملحمي إلى المسرح الدبالكتبكي ، وأن المسرح الملحمي بوصفه مفهوماً جمالياً لم يكن ـ من وجهة نظره ، واسحاماً مع مؤلفاته ـ عربياً قط على الدبالكتبك . بل أضاف أيضاً مايعني أن المسرح الدبالكتبكي الذي يبشر به لايمكنه الاستغناء عن العنصر الملحمي وهكذا بدا مصطلح «المسرح الملحمي» لبريخت نفسه عاماً وعبر دقيق إلى حد بعيد ، بل يكاد يكون شكلياً . وكل ذلك يعني أن بريخت يدعونا بطريقة أو بأخرى إلى تجاوز التقليد الأعمى لمسرحه الملحمي الذي استبعد أعراضه .

ولئن ثار بريخت على طريقة ستانيسلافسكي في التمثيل لقد كان هذا الأخير تأثر كثيراً فيه ، فيه تعلم بريخت ـ باعترافه ـ الجوهر المسرحي للمسرحية ، والشعور بالمسئولية تجاه المجتمع ، ومسرح الجوهر ، والتركيز على الخط الرئيسي دون التفاصيل ، والالتزام بمراعاة الصدق وتجسيد الواقع المتناقض ، والتفكير في التطور المفصل للنص ـ لقد مير بريخت بين نوعين من التمثيل عرفا منذ أيام أفلاطون . فهناك الممثل الراسوذي ، وهناك الممثل المندمج أو المتقمص للشخصية . والقول بأن أحد النوعين صحيح والآخر باطل يعد تعسفاً ، لأنه حتى في حالة الممثل الذي يتقمص الشخصية ويندمج فيها يخلص إليها تعبير ما فهذه الشخصية ستظل الممثل بالقطع مختلفاً عن الناحية السيكولوجية عن الشخصية التي يندمج فيها ، ومانتمثله وقدرته على الاندماج إلا نتيجة التداخل بين هذين العنصرين ، أي شخصيته العادية الحقيقية وقدرته على تقمص شخصية أخرى ومانراه مثلاً امامنا لانمكن أن يكون هو أوديب نفسه ـ على سبيل المثال ـ ولاينوقع منه ذلك ، إنه أوديب ممثلاً ، أو هو في الواقع يمثل هذا الممثل أو ذاك لشخصية أوديب ، فكل ممثل يختلف عن زميله في القدرة على الاندماج . هذه المسافة ـ ضاقت أم اتسعت ـ بين شخصية الممثل من جهة ، وشخصية بطله من جهة أخرى ، هي المحك . وهي من شأن الممثل ، والتدخل فيها ، ووضع مواصفات محددة لها ، قد يؤدي إلى تدمير هذه المسافة المتوترة . وإذا دمع التوتر المطلوب في هذه المسافة ، فقد الممثل أعصاب القدرة والأصالة .

لقد اعتمد بسكاتور على التكنولوجيا في حربه ضد طبيعية ستانيسلافسكي . وقال إنه ليس من الصدفة أن التحول في الفن المسرحي كمكر قد واكب التحول المادي التكنولوجي في أدوات هذا الفن ، وقول «اللواء الأحمر» تماسة عرض مسرحيه تولار «هو بلا .. عن بعيش ! » يأخرج بسكاتور أنه لايمكن أن يتم عرض مسرحي في عصر الثورة البروليتارية إلا بتسخير المسرح البورجوازي ، مسرح الكلمة الخاصة . وكذا تبنى أرفع الوسائل التكنولوجية المستحدثة من أجل بعث هذا العصر ، عصر التقدم العلمي ، إلى الحياة فالمحتوى الثوري الجديد للمسرح لايمكن عرضه بنفس الوسائل الفنية للمسرح البورجوازي التقليدي . إنه يتطلب شكلاً جديداً . وطبقاً لهذا الرأي المتدني فإن المحتوى يبحث عنه في الشكل التكنولوجي للحفلة . وهذا ـ كما هو واضح بعد ـ يؤدي إلى الشكلية الجوفاء ، وإن خفت هذه المرة في رداء الثورية .

ولقد نسب بريخت إلى بعض هذه المآخذ على المسرح الملحمي ، وحاول أن يعوض النوتر المفقود ـ والقائم في المسرح التقليدي ـ بالقول إن هذا النوتر يدخل ضمن مكونات الفن الدرامي الأساسية ويعلن بريخت أن هجومه يستهدف بوجه خاص مايسميه الكلاسيكية (الألمانية) الزائفة pseudoklassik ، لأنها ـ عنده ـ قد أسامت إلى الفن المسرحي ، إذ خلطت بين ديناميكية العرض Dynamik der Darstellung و وديناميكية المحتوى المعروض Dynamik des Darzustellenden

ولكن يبدو أن بريخت نفسه لم يحقق تقدماً كبيراً في هذا المضمار ، لأنه كان لايزال يرى أن الشكل الملحمي هو الوحيد القادر على احتواء تلك العمليات كافة ، وهو الوحيد القادر على أن يعبر عن عالم اليوم الذي يحكم كل المتناقضات وهكذا فإنه على حين تمتعت الكلاسيكية الزائفة ـ كما يصفها بريخت ـ بفرديتها المطلقة على أسس مسبقة ، كان لبريخت فرديته الخاصة والمتصحة . وهذا مايظهر واضحاً على مستوى العرض المسرحي الملحمي الذي كان شيلر ـ لو هيبي، له أن يراه ـ سيسحر منه قطعاً ويشعره أكثر مما يجعل بريخت حين يقرأ أو يشاهد أعمال هذا المؤلف الألماني الكلاسيكي .

بيد أن السؤال لايزال مطروحاً : هل يعني أن يضحي المرء بديناميكية العرض المسرحي من أجل ديناميكية المحتوى المعروض ؟ لقد اتجه للإجابة عن هذا السؤال «سيجفريد ميلشينجر» واتخذ من المسرح الفرنسي المعاصر وسيلة إيضاح ، وعد «جان آنوي» استثناء يثبت القاعدة ـ وخلص إلى نتيجة مفادها أن تدمير الشكل الدرامي الخارجي في المسرح المعاصر لايأتي بالضرورة نتيجة للاتجاه نحو تدمير الإيهام المسرحي anti illusionism (٢٣) .

لقد ردد بسكاتور أكثر من مرة القول بأن مسرحه الملحمي قريب الشبه من الصحافة اليومية ، زاعماً أنه لاجدوى من الدراما مالم تكن تسجيلية موثقة . وهذا يعني أن أعلى مراتب الدراما عنده هي الدراما التسجيلية ولقد كان النهج الفلسفي السائد بين كتاب ألمانيا في العشرينيات يقوم على المادية الميكانيكية أو الواقعية المباشرة التي تضع الحقيقة الفعلية هدفاً أساسياً لكل نشاط فني . وهذه الرؤية هي التي حالت بين هؤلاء الكتاب والنفاذ إلى جوهر العلمية الاجتماعية . لقد فقدوا أنفسهم في إطار ضيق للغاية ، لايتعدى إعادة تركيب الأشياء كما هي ، وكما تظهر للمراقب عبر الدبالكتبكي وهكذا يثبت أعظمهم في أعلبها أوصافاً تقريرية لسلوك الإنسان في مواقف معينة . وبدت هذه

الأعمال وكأنها تسجيل بوازى ويقابل رسمياً الظواهر الطبيعية والاجتماعية . إنها بمثابة تقارير صحفية ، تشمل أدق التفاصيل والأوصاف للأحداث التي تظل معانيها مبهمة صماء . وهذا المنهج الفكرى لاختلف كثيراً عن الطبيعية ، عندا أنه أقل بدائية وسذاجة

لقد سبق **للبسنج** أن قال فى «**دراما تورج هامبورج**» – مقرة **Hamburgische Dramaturgie**

١٩ – إنه كان من المفرض – دون مبرر منطقى – أن أحد أهداف المسرح هو تحليد كفاح القوم ؛ ومن هنا جاء لجوء المؤلفين المسرحيين للتاريخ لكى يستمدوا منه موضوعاتهم وقال **لبسنج** إنما فى المسرح لانتعلم ماذا فعل هذا الفرد أوذاك فحسب ، بل أيضاً ماعكن أن يفعله شخص ما فى ظل ظروف معينة . ولبسنج بذلك يردد مبدأ أرسطياً ، فمعروف أن أبا النقد الإغريقى هو صاحب القول المشهور بأن الشعر (= الإبداع الفنى والتراجيديا بصفة خاصة) أكثر فلسفة من التاريخ . وهذا كله يعنى أن المؤلف الدرامى ليس هو الباعث الأوحد لأحداث التاريخ وهنا يمكن التناقض بين الشعر والتاريخ ،أى بين الحقيقة الشعرية والحقيقة التاريخية .

وبناء على ماتقدم يمكن إخراج مسرح **برخت** التعليمى والتسجيلى المباشر من حيز الفن المسرحى السليم فهناك علامة استفهام كبيرة حول ما إذا كانت الدراما التسجيلية – صدقت أم كذبت – تدخل فى باب الإبداع والفن لقد قال **أرسطو** إن الحقيقة التاريخية لاتعد من عبقرية الشاعر المبدع . وإنما هو مفيد بماهية هذه الحقيقة وإمكانية تحويلها إلى حقيقة كلية وبعبارة أخرى فإن مايمكن حدوثه تاريخياً أو فعلياً **dynata** ليس بالضرورة هو الشيء الذى يمكنه لايوجد مسرح تاريخى وإن كان ذلك لا يتنافى مع إمكانية استغلاله دراماتياً . ولكن الحقيقة التاريخية فى الدراما تنحطى الواقع الفعلى إلى عالم الكلى والمثالى الذى لاتحيا الدراما إلا فى أحضانه وعندما يقول **برخت** إن مسرحه ليس أرسطياً **(eine nichtaristotelische** فعليا أن نسأله : وما الدرامى الذى **Dramatik**

هى لك ؛ أرسطياً كانت أم غير أرسطى ، إذا كان ما يقدمه باعتراف هو مجرد تسجيل تاريخى مباشر؟ مادا يمكن أن تتضمن الحقيقة التاريخية الفعلية من شاعرية بالمعنى الواسع – لا الأرسطى فقط – للكلمة ؟

لايستطيع **برخت** أن يعبر حقيقة أن مسرحه الملحمى يعيد خلق الحادث الماضى فى الحاضر ، ولكن الأسلوب المباشر فى تقديم هذا الحادث يهدد نقطة إعادة خلق الماضى من أساسها فحشية المسرح – وهى تنتمى بطبيعة الحال إلى الحاضر – تنتصر ، دون شك ، على الماضى الذى تنتمى إليه الأحداث المروية وسيحاول المخرجون – مرة بعد الأخرى – أن يتغلبوا على أشد صدمات «التغريب» – الذى سنتناوله بالتفصيل بعد قليل – قوة لكى يشعوا وعيهم الملحمة فى الإبهام المسرحى والغريب أن هذه الرغبة ستحد إشباعا سحرياً عن طريق وسيلة **برخت** المفضلة ، أى «الحدث الموازى» . وهو إشباع يقوم فى سحاته مانقدمه وسائل الإبهام الميكانيكية فى المسرح الواقعى . وهذه المقاومة من قبل الجمهور لا تقضى بالضرورة على المتعة ، ولكنها قد تضيف إليها جاذبية خاصة وسحراً مميزاً . وهذا ماجعل **برخت** فى أواخر حياته يميل إلى «المتعة» فى الفن ، وبسحر من أية مسرحية – تعليمية أو غير تعليمية – تحاول الاستعاء عن عنصر التسلية والمتعة وقبل موته بمدة وجيزة بدى **برخت** وكأنه على أتم استعداد للتخلى عن فكرة الملحمية فى المسرح نهائياً على أساس أنها لا جدوى كما سبق أن ألمحنا .

فى البداية فضل **برخت** أن يتجاهل حقيقة أنه حتى فى المسرح التقليدى لايسلم المتفرج نفسه بصفة تامة وسهلة للإبهام المسرحى وأن ذلك لايحدث إلا على فترات متقطعة وصار هذا الإبهام المقطع بشكل بالنسبة **لبرخت** السبب الرئيسى والجوهرى لقصوره فى المسرح التقليدى وراح يدعوا لإزالة هذا العنصر نهائياً ولم ينجح تماما فى ذلك . الاندماج والإبهام بالنسبة لبرخت عنصران سلبيان أو محذوران يفقدان الإنسان – وهو مخلوق عقلانى بطبعه – كل قدراته النقدية ويعميان على الرؤية بإشاعة حو صافى أشبه بحو الأحلام الخادع أما المسرح الملحمى البرختى كما يزعم صاحبه فهو يحارب بصفة كاملة مع التقمص المسرحية والماركسية وبحط للإنسان وعيه ومرونه واستعداده للنقد بل وبسطه ذهنياً . أما لماذا لايقدم مثل هذا التنشيط الذهنى إلا على أسس ماركسية ؟ فهذا مايثير الجدل والتساؤل

٣ – التغريب ... معناه ومصادره

لم تك إذن ظاهرة الملحمية فى المسرح شيئاً جديداً أو أمراً مستحدثاً فى أيام برخت ؛ فهى وثيقة الصلة وعريقة النسب بأقدم أشكال المسرح عند الإغريق والرومان ، وكذا مسرح العصور الوسطى القائم على الطقوس الكنسية ، أما مسرح عصر النهضة بصفة عامة والمسرح الإليزابيثى[٢٤] بصفة خاصة فقد احتوى على عناصر ملحمية عديدة . ويرى أن برخت اتخذ من المسرح الآسيوى فى الصين واليابان نموذجاً لشرح أصول التغريب

ولقد رادف **برخت** بين «التغريب» **Verfremdung** والتلحيم **Episierung** وكأنهما لفظان متطابقان تماماً ويصف برخت الملحمية فى مسرحه باستخدام الفعل **zeigen** بمعنى يشير إلى أو يوضح كما يفعل المدرس فى قاعة الدرس وهو يشرح شيئاً ما على السبورة ، هكذا يفعل الممثل الملحمى فى إطار الاستراتيجية العامة المسماة «التغريب» . ويستخدم برخت لفظ التغريب بالصورة التى أوردناها نواة أو كما يلى **Verfremdungseffekt** واختصاراً **Effekt** – ٧ . وورد هذا اللفظ لأول مرة فى الملاحظات التى كتبها برخت بنفسه على «أثرؤوس المدورة والرؤوس المدببة» قبيل عام ١٩٣٦ ومن الجدير بالذكر أن هذه الكلمة الألمانية تترجم إلى الإنجليزية بأحد الألفاظ التالية **estrangement, alienation, disillusion**

وإلى الفرنسية بأحد الألفاظ التالية

depaysement, etrangement, distanciation

والسبب الواضح لتعدد الألفاظ المستعملة فى ترجمة مصطلح برخت هو أن أياً منها لايمثل المعنى المطلوب بدقة . فمن أين جاء برخت بهذه الكلمة الألمانية التى يحتها حثاً ؟

ويرى بعض الدارسين أن المصطلح البرختى **(Verfremdung alienation)** ذو علاقة

مبنية بالاغتراب الهيجلي Entfremdung estrangement

الذى كان ماركس قد استعاره من هذا الفيلسوف الألمانى والاغتراب الهيجلى يعنى ـ بصفة مبدئية وعامة ـ عدم الانسجام الذى يظهر دائماً فيما بين العالم كما هو فى حالته الراهنة من جهة ، وقوى التقدم التاريخى الضاغطة من جهة أخرى . وعلى يد ماركس أصبح الاغتراب يعنى حالة الانحدار ، ودوام الانهيار وتراكم الظلم الذى يعرى بالوجود الانسانى إلى الحضيض عندما يفقد المرء نصيبه من وسائل الإنتاج التى يديرها ويهيمن عليها أفراد الطبقة المستغلة فى النظام الرأسمالى . عندئذ يصبح الإنسان نفسه ـ عند ماركس ـ سلعة تباع وتشترى ، فلا يستطيع حتى التحكم فى نفسه أو مقدراته ومصيره ، ولا أن يوجه حياته وفق إرادته . ومن هنا جاء الرأى القائل بأن التعريب التاريخى صورة من صور الاغتراب الهيجلى الماركسى ، أو على الأقل نتيجة من نتائجه . أو وسيلة للتعبير عنه ومن ثم فالتعريب التاريخى وفق هذا الرأى يهدف إلى التغلب على الاغتراب فى الحياة البشرية .[٢٥]

يعنى الاغتراب فى فلسفة هيجل انفراد كل فرد عن المجموع ، أو انسلاخ الجزء عن الكل ، أى الروح الكونية التى تشمل كل شىء ، وبعبارة أخرى تنفصل الروح الفردية عن الروح الكلية ، أى الكونية ، وتغترب عندما تبعد من عالم الكل إلى عالم الجزء . وهذه عملية ديالكتيكية منصلة ، فهناك دوماً الكل المتحد فى ذاته ، الذى يتفتت على الدوام فيصير كائنات فردية ، ولكنه بصفة مستمرة يسعى إلى التوحد من جديد . وكل عملية من عمليات استعادة التوحد هذه هى صورة مصغرة من العملية الأكبر ، التى هى الهدف النهائى والغاية القصوى للتاريخ . وعندما تنتزع الروح فرديتها كاملة ، أى عندما تنفصل نفسها تماماً عن سائر الأشياء ، تدرك نفسها ، وتعى كيانها ، وبكون الزمن قد وصل إلى كماله . ومعرفة الذات هذه تمثل هدف الخلق وطبيعته فى آن واحد وهو هدف يتحقق فى كل لحظة ، لأنه لايصل قط إلى حد الكمال النهائى ، مع أنه دائب السعى إليه . ويطبق هيجل ذلك على مجال الفكر فيقول بأن افتراض أن أى شىء فى الوجود هو كما يصادفنا إنما يعد ضرباً من خداع النفس . وهذا يعنى أن الأشياء ليست فى حقيقتها كما نراها . ولا يمكن أن نعرف أى شىء إلا إذا عرفناه أو عرفناه entfremdet عن نفسه الأشياء ؛ فعندئذ تتوافر إمكانية إدراكه وهذا يصبح هدف التفكير التحليلى الأولى هو هدم الشكل الظاهرى الذى يبدو لنا فيه الشىء على أنه معروف لنا بيد أنه يعرل الشىء وتغريبه إلى أجزاء (das Aufheben der Form ihres Bekanntseins)

فردية منفصلة سيحصل الفكر التحليلى على عناصر معرفة عن بعضها البعض ، ومعبأة هنا وهناك وعندئذ تبدأ العملية الديالكتيكية ، إذ يكون الفكر التحليلى قد وضع قدمه على بداية الطريق السليمة نحو المعرفة الصحيحة ؛ لأن ماكان يبدو معروفاً لنا قد غرب عن هذا الانطباع الذى خلفه ، فقد تم الوصول إلى مرحلة «النفى الأول» وبعد هذا تبدأ عملية «النفى الثانى» ، المتممة لعملية التعرف الكامل . أى لابد من «نفى النفى» . وفى هذه النقطة يغترب بريخت من هيجل اغتراباً شديداً ، بل إنه يستخدم اللفظ الهيجلى نفسه Entfremdung بدلاً من اللفظ المرغى المعتاد Verfremdung فى احدى ملاحظاته فى عام ١٩٣٦ حيث يقول : Die Darstellung setzte die Stoffe und Vorgänge einem Entfremdung prozess aus) إن العرض المسرحى يسلك الموضوعات والأحداث فى عملية تغريب) . ويمضى بريخت فيقول : «لقد كان التغريب ضرورياً لكى نحدث الفهم ؛ فحينما نكون الأشياء بديهية (selbstverständlichen) فإن هذا لايعنى سوى أن محاولة الفهم قد توقفت» . وهذه مقولة هيجلية واضحة كل الوضوح .

غير أن اللفظة البريختية المبرة Verfremdung ليست مطابقة تماماً مع اللفظة الهيجلية Entfremdung وبعبارة أخرى فإن التغريب البريختى لايقتصر على الخطوة الأولى من عملية «نفى النفى» عند هيجل ، بل يشمل الخطوتين معاً ، أى النفى الأول والنفى الثانى ، بحيث يمكن أن نقول إن التغريب البريختى هو تغريب للاغتراب الهيجلى

(Verfremdung der Entfremdung)

وهكذا يدعونا بريخت إلى عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا ، إذ لابد من محاولة رؤيتها من جديد بعد تفكيكها وإعادة تركيبها . ومن هنا يأتى نقد بريخت للمسرح التقليدى القديم ، مثل مسرح شيكسبير البورجوازى الذى رأى الحقيقة وسلم بها كما هى وحدة متماسكة دون أن يفتتها . فأسلوب بريخت إذن هو نفس أسلوب ماركس الذى دعا أيضاً إلى تفكيك الوحدات حقاً إن بريخت يأخذ بيد متغربه من حالة اللاوعى المفروضة لجمودهم فى اتجاه هيجل ماركس نحو رؤية الحقيقة المعاد اكتشافها

ولفظة Entfremdung ترد عند ماركس بمعنى قريب من معناها عند هيجل . فهو يستخدمها مشيراً إلى الإنسان الحديث المحروم أو المستلب أو المغرَّب عن الطبيعة البشرية التى ينبغى أن تكون ـ أومن المفروض أن تكون ـ من خواصه المميزة . والإنسان عند ماركس يرتد على الدوام اغتراباً وبعداً عن التحقيق الكامل لإنسانيته التى هى من حقه ، أو التى كانت فى سالف الزمن من حقه عبر المشارع عليه . وكلما ازداد الإنسان توغلاً فى الاغتراب ازدادت قوة الدفع المعاكس . فالإنسان عند ماركس لايحقق كماله إلا بعد أن تستكمل عملية اغترابه . ولقد رأى ماركس فى البروليتاريا المطهر الكامل الملموس للإنسان المغرب أو المغترب عن ذاته ، فالبروليتاريا تمثل الفقدان الكامل للإنسانية ، ولا يمكن إعادة المياه إلى مجاريها إلا بالبعث الكامل للإنسان المفقود ، تماماً كما بعث المسيح بعد صلبه ومونه موتاً كاملاً ، وعاد من جديد للحياة متجددة به الحياة ولم يكن بريخت بعيداً عن هذا التفكير الماركسى ، بل إن شبح ماركس ماثل فى فكر بريخت بصفة مستمرة . فنرى هذا المؤلف الألمانى يريد من المتفرج فى موقف ما بهدف إحداث ثورة كاملة كما يحدث فى «أوبرا بثلاثة قروش» على سبيل المثال ، إذ أعاد تصوير ما أعجبت به البرجوازية على نحو تغريبى . ذلك أن التغريب يعنى ـ فيما يعنى ، وكما أوردنا ـ إعادة تصوير موقف ما معتاد أو مألوف عن قرب وبتركيز شديد لكى يصبح الغرابة فيه ملموسة ومن ثم يصبح ميسوراً ومقبولاً الاقتراح بعرض الحل الماركسى .[٢٦] نعم لقد قصد بريخت أن يحدث ثورة ماركسية بوسيلة التغريب ، ولكن التجربة التطبيقية على أية

حال لم تحقق كل الآمال والأحلام النظرية .

هدف التغريب البريختي إذن هو دفع المتفرج للنظر من جديد إلى الأشياء بصفة خاصة ونافذة دون أن يستثنى من ذلك البديهيات أو المسلمات وليس معنى التغريب أن يتحول المتفرج إلى معاداة مايشاهد على المسرح ، بل بالعكس ، يسعى التغريب إلى فض الاشتباك وإعادة ترتيب الموقف . إنه يعني ماكان قد أشار إليه شيلي من قبل وهو يتحدث عن شعره ، مبيناً أن هدفه هو إظهار الأشياء المألوفة كما لو كانت غير مألوفة ، أو ماقاله د شوبنهور من أن الفن عموماً يسعى أن يقدم الأشياء العامة والمعتادة «في صوره واضح ولكنه غير مألوف» .

وفي حوالي عام ١٩٥١ ـ ١٩٥٢ شكك بعض نقاد ألمانيا الشرقية في واقعية **بريخت** الاشتراكية ، ولوحوا بتهمة الشكلية الخطيرة . ونساءلوا كيف يكون واقعياً من يقدم أناساً يعيشون في أماكن لاوجود لها على الخريطة الجغرافية ؟ . أويتحمون إلى سلالات غير معروفة ؟ وأية واقعية في أن يسحب إنسان ميت على المسرح ، أوعندما يقضي الآلهة اليونيون ليلهم مع عاهرة ؟ هذا مافيل عن **بريخت** على الرغم من أنه كان قد انتقد الشكلية في عنف وضراوة ، وعندها محاولة رجعية لبث الحياة في جسد الأفكار البورجوازية البالية . لقد أدان **بريخت** الشكلية حقاً ولكنه في الواقع لم يكن ضد التجديدات الفنية في الشكل . فعندما هوجم المثال «**إرنست مارلاك**» بتهمة الشكلية والرجعية في عام ١٩٥٢ دافع عنه **بريخت** ـ في قوة وقال إن كل أعماله في النحت تحمل طابع الواقعية . ثم قال إن النقد المجرد لايمكن أن يؤدي إلى فن واقعي وكتب قصيدتين ينتقد فيهما لجان الرقابة المسئولة عن توزيع الرعاية والمصادر المالية على مختلف الفنون وفن معماري «الترام» الماركسي مهدد الفنون بالسياسة الثقافية الرسمية للدولة والحزب (**Kultur politick**) .

ثم كتب مقالاً طويلاً لمجلة ألمانيا الجديدة **Neues Deutschland** قال فيه إن التحميل والتحويد في السطح أو المظهر هما من ألد أعداء الجمالية والمضمون السياسي الجيد على السواء . فحياة الشعب العامل وكفاح الطبقة الكادحة موضوع يصلح لكل الفنون ومع ذلك فإن الإصرار على «الفحص» من قبل لجان الرقابة هو عند **بريخت** أمر لاعلاقة له بالفن . يسعى أن يسعى الفن إلى فهم أوسع ، ويجب على المجتمع أن يزيد من رقعة الوعي بتطوير التعليم العام . لابد من إشباع وعبات الناس ، على أن نحارب فيهم الميل إلى التفاهه . وكل ذلك يعني أن الواقعية بالنسبة لبريخت مبدأ عظيم وشمولي . وأسلوب شخصي ، ووجهة نظر فردية لاتتناقض مع الاشتراكية بل تخدمها . والحملة على الشكلية الفارغة ليست في رأيه مجرد عمل سياسي بل تحمل مضموناً فكرياً . فهي جزء من كفاح الطبقة العاملة نحو الوصول إلى حلول جذرية للمشاكل الاجتماعية . وهكذا نجد بريخت الحلول الرائعة في الفن التقليدي محاربته للحلول الاجتماعية الرائعة على أرض الواقع المعاش ، فالزيف في كلتا الحالتين ـ في رأيه ـ ليس ناجماً عن أخطاء جمالية .

هذه الشكلية الزائفة التي يكتب عنها **بريخت** نقداً كانت مثار سخط السياسة الثقافية السوفيتية منذ عام ١٩٣٤ ، ولكن الشكلية ـ كغيرها من المصطلحات الأدبية الكثيرة ـ لم تلق بعد التعريف الجامع المانع .[٢٧]

بيد أنها على أية حال تعني بالنسبة لبريخت السعي نحو الخيال الشكلي على حساب المضمون . أما «**أندريه زدانوف**» (١٨٩٦ ـ ١٩٤٨) سكرتير اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي والمشرف على الأيدولوجيا والثقافة في عام ١٩٣٤ ، فقد فهم الشكلية على أنها الخروج على جماليات القرن التاسع عشر . وطبقاً لهذا المفهوم يمكن أن يعد **بريخت** نفسه من الشكليين وفي ذلك ما يبرر هجوم أكثر النقاد ماركسية عليه ، ويعني به «**جورج لوكاتش**» . فمن المعروف أن بريخت شرع في بسط فكرة التغريب على نحو مفصل بعيد زيارته لروسيا في عام ١٩٣٥ ، حيث كان «**فيكتور شكلوفسكي**» (١٨٩٣ ـ) قد طرح فكرته عن الوسيلة الأدبية التي بها يمكن أن يتحول الشيء المألوف غريباً . أو أسلوب الإبعاد والعزل ، أي اغتراب ماهو معتاد لكي يقدمه بصورة جديدة **Priem Ostranenija** وفي رأي **شكلوفسكي** أن الحديث غير المباشر **Oblique** هو الذي يحدث التغريب . وهذا المعنى يقربنا من التغريب البريختي كثيراً .

والآن نستطيع أن نتفهم رأي بعض الدارسين في أن لفظ التغريب البريختي يعود إلى هذا المصطلح الروسي الشكلي الذي لاريب في أنه كان قد طرق مسامع بريخت في أثناء زيارته الروسية المشار إليها سلفاً في عام ١٩٣٥ . وعلى أية حال ففي موسكو ، وفي أثناء هذه الزيارة نفسها ، شاهد بريخت الممثل الصيني ماي لان فانج Mei lan Fang . وهو يمثل دوره بدون ماكياج وبدون ملابس مسرحية أو حيل الإضاءة المعروفة . وفهم بريخت من ذلك أنه امام ممثل يقف على مسافة من الأحداث الدرامية التي يشخصها . بل يتعمد أن يراه الناس كذلك وهم في حالة وعي كامل . وفي هذا الأسلوب الصيني للتمثيل وجد بريخت ضالته ، ورأى فيه أساساً صالحاً لمسرحه الملحمي المنشود . وبعد عودته من موسكو وصف بريخت تفصيلاً أسلوب ماي لان فانج في أول مقالاته عن التغريب . حيث أوضح أنه يسعى على الممثل أن يظهر للمتفرجين كما لو كان يقف على جانبي المسرح يتحين الصدفه ليصف لهم حادثة ما . وعليه أن يتذكر دائماً ردود فعله الأولى عن الشخصية التي يمثلها ، وأن يطل بقدم الحادثة من وجهها . ويجب عليه كذلك أن يرى الشخصية من زاوية اجتماعية نقدية . ومن ثم عليه أن يقدم للمتفرج وجهة نظره الشخصية ، وأن يعامل القصة التي يمثلها لا على أنها إنسانية عامة وخالدة بل يوضعها حادثة تاريخية فردية ، وقعت وانصرفت وانتهى أمرها . وصفوة القول فعلى الممثل أن يعمل مايفعله الممثل الصيني ، أي أن يقف في حدود المسافة الواقعة بين الجمهور والدور الذي يؤديه ، وأن يحفظ دائماً بهذا الجمهور خارج هذه الحدود ، ويصده عن محاولة الدخول حتى لاتفقد وعيه أو يستغرق في الأحداث والشخصيات . ومواصفات هذا الممثل الذي يريده بريخت تجمع بين معاني مصطلح شكلوفسكي الشكلي وطريقة التمثيل الصينية كما رآها بريخت في موسكو

وكان **شكلوفسكي** قد افترح في عام ١٩١٧ وسيلة التغريب بالصورة التي سبق أن أشرنا إليها في مقال له بعنوان «**الفن كحيلة بارعة**» . وذلك لكي يوضح تحول المفهوم العادي أو المألوف أو حتى الأوتوماتيكي إلى مفهوم خاص له تأثير شاعري ورؤية إبداعية . ولقد ضم هذا المقال عدة مرات ، ونشر في كتاب **شكلوفسكي** «**في نظرية النثر**» الذي نشر في

موسكو فى عام ١٩٢٥ ولايزال يعد أحد المراجع الرئيسية فى المدرسة الشكلية الروسية . ويمكن القول إنه حتى فى السنوات الأولى لسيادة الواقعية الاشتراكية فى روسيا السوفيتية لم يكن مفهوم التغريب الشكلى كما شرحه **شكلوفسكى** قد اختفى أو نسى وهو تعريب يدل على عملية حيالية صرف ، كتلك التى نحدث عنها شيلى ، والتى أخذ بها الكثيرون بعد ذلك ومنهم شوبنهور وإليوت . ولكن **بريخت** كعادته يحاول أن يجعل من الفكرة المستعارة من غيره فكرته هو ، وكأنها من ابتداعه ولقد تم له ذلك عندما أعطى لهذه الفكرة تفسيراً جديداً ، فقد نزع عنها رداء الرومانسيه الخيالية ، وطبقها على المجتمع الإنسانى كافة .

وعلى أية حال لابضل دبمتز نظرية الاشتقاق الروسى لكلمة « التغريب » الريخنية ، ويقول إن **بريخت** قبل زيارته لروسيا عام ١٩٣٥ وفى ملاحظاته على « **أوبرا بنلانة فروش** » فى عام ١٩٢٩ و « **الرجل هو الرجل** » فى عام ١٩٣١ ، استخدم الصفة **befremdlich** ، بمعنى « عربب » أو « معرب » ، والاسم **Fremdheit** تعنى « الغرابة » أو « الاغراب » . وذلك لكى يصف أسلوبه المسرحى الجديد . وكل ما خرج به بريخت من رحلته الروسية وسماعه للمصطلح الشكلى هو تدعيم فكرته دون أن يكون لهذا المصطلح دور الإلهام أو يكون مصدر الاشتقاق ويشير دبمتز إلى أنه فى عام ١٧٤٠ كان الناقد السويسرى الألمانى **برايتنجر J. J. Breitinger** قد دعا إلى ضرورة أن يجو الشاعر الخفية فى قناع غريب كل الغرابة ، وشفاف كل الشفافية فى آن واحد

(ganz Fremde aber durchsichtige Maske)

وخلاصة آراء دبمتز أن كلمة التغريب الريخية هنا سواء فى أرضية الثقافة الألمانية نفسها ، ولم تكن هناك حاجه لاستيرادها من الخارج .[٢٨]

وهناك من يربط مسرحيات **بريخت** الملحمية بتمثيليات « هانس زاكس » (١٤٩٤ ـ ١٥٧٦) الكرنفالية ، المسماة « **تمثيليات أوعاء الرماد** » **Fastnachtspiele** التى تجمع بين عبادات الربيع والخصوبة الوثنية من جهة ، وأعياد الديانة المسيحية من جهة أخرى ، إذ كانت تقام فى أعياد بيم منها تقديم لوحات حية فوق العربات . وربما نشأت التمثيليات الكرنفالية الأولى من تعديل وتبديل فى دور التعليق على هذه اللوحات يتدخل القائمين بها أنفسهم وقيامهم بشرح مايعرضون ، على نحو مايحدث فى المسرح الملحمى الحديث . أضف إلى ذلك أن الميل للجدال الفلسفى عند بريخت يربطه برجال عصر التنوير ، وفى مقدمتهم **سويفت** و **هولبر** و **مونسكيو** . أما العلاقة بين **بريخت** وسلفه الألمانى العظيم **لسنج** فلا تحتاج إلى توضيح . وبقلنا **بريخت** ـ كما فعل رواد عصر التنوير ـ فى مسرحياته إلى مناطق العالم الجديد أو المعاد اكتشافه ، مثل الهند والصين ومعولبا واليابان .. الخ وفى مثل هذه المناطق تكون الفكرة الفلسفية للمسرحية قد قطعت شوطاً بعيداً فى التحرر من قيود المألوف المعتاد ، ولبست رداء « الأمثولة الشعبية » . وهذه كلها طرائق سلفه إليها ـ كما أسلفنا ـ رواد عصر التنوير فى المسرح وفى غير المسرح . وإذا كان **بريخت** يطلق على مسرحه الملحمى صفة « مسرح عصر العلم » فإن هذه التسمية نفسها تذكرنا بعصر التنوير وفى كثير من المقاطع نجد **بريخت** يطلق فى نظريته الملحمية من كتاب لسنج « **هامبورج** » ، وكذا من الرسائل المتبادلة بين جوته وشيلر حول العلاقة بين المسرح والملاحم ، وجدير بالذكر هنا أن مجلة بسائية سألت **بريخت** ذات مرة عن أكثر الأعمال تأثيراً[٢٩] فيه فأجاب « الإنجيل ... لانضحك ! » والإنجيل هنا يعنى ترجمة مارتن لوثر الألمانية له فى إبان عصر التنوير الذى نتحدث عنه .

يقول **بريخت** من جهة أخرى إنه لايعرف الكثير عن المسرح الياباني ، باستثناء عدد من الصور التى التقطت خلال عرض بعض المسرحيات اليابانية ، وباستثناء عدد من الأخبار التى تشير إلى أن هذه المسرحيات قد أريد لها أن تعرض خلال اثنى عشرة ساعة ، وأن الأعلام الصفر ترفع قبل المشاهد التى تصور العبرة ، فى حين ترفع الحمر منها قبل المشاهد التى تصور العصب المفاجئ » . ثم يشير بريخت إلى قاعة عرض طوكيو التى يشربون فيها الشاى ويدخنون ، ويؤكد أن هذا المسرح بشكل بالنسبة إليه نموذجاً مهما . ويميل **بريخت** بطبعه إلى النظام والطاعة ، وهذا مافاده إلى الماركسية من جهة ، وإلى حضارة اليابان (الساموراى) من جهة أخرى فأوبرا « **الذى قال نعم . والذى قال لا** » ، تقوم على أساس من مسرحية النو No اليابانية بعنوان « **تانيكو** » **(Taniko)** بترجمة آرثروالى **Arthur Waley** أما أهم مسرحياته التعليمية « **الإجراءات المحدة** » فهى أيضا من أصل ياباني . كما أن ترجمات والى للشعر الصينى قد أحدثت تأثيراً كبيراً فى بريخت الشاعر والمؤلف المسرحى ، بل والمظر أيضاً ، إذ عارض بعض الأشعار الصينية فى قصائده ، وراح فى إحداها يقص حلماً رأى نفسه فى أثنائه فى عالم المولى بصحبة بوشوى **Po Chui** وتوفو **Tu Fu.** ودانتى وفولتير وشكسبير وبوربيديس وأوفيديوس .

وفى عام ١٩٢٧ كان **بول كلوديل** **Paul Claudel** قد عاد طوكيو بعد أن شغل منصب السفير الفرنسى هناك لمدة ستة سنوات . وسأله **ريهارد** أن يكتب له عرضاً مسرحياً أو فيلماً يمكن أن يعرض بمصاحبه موسيقى **ريتشارد شتراوس** . وهكذا ولدت فكرة الأوبرا المشهورة « **كريستوف كولومب** » **(Christophe Colomb)** . وحين رفضها **ريهارد** تسلمها ووضع لها الموسيقى صديق **كلوديل** ومعاونه المستقبل **داريوس ميلو** **Darius Milhaud** ، وعرضت فى عام ١٩٢٩ . وعرضت لأول مرة فى أوبرا برلين فى عام ١٩٣٠ . ويقول **كلوديل** فى المقدمة إن هذه الأوبرا تبدو كأنها كتاب يفتحه المرء لكى يحكى المحتوى للجمهور الذى من خلال الحوفة يحاور الممثلين الخفيفين للقصة فالحوفة تربط نفسها بهؤلاء الممثلين ومشاعرهم ، فهى تؤيدهم بصياحها . وتقترب هذه الأوبرا من القداس الكنسى الذى يشترك فيه الجمهور بلا توقف وهنا تشابه واضح مع مسرحيات النو اليابانية ، حيث الممثلون يتوجهون بالخطاب مباشرة إلى الجمهور ، وحيث الحوفة تقطع الأحداث لتعلق عليها ، كما تتحدث إلى الجمهور وتنوب عنه على منصة العرض . وهذه الحوفة اليابانية تذكرنا بالحوفة الإغريقية ، لأنها ـ مثلها ـ تتمتع بموقف متميز ، فلها من صفة الجماعية ما يجعل لكلامها ثقل التجرد والموضوعية ومن ثم نرد على لسانها المثل الأخلاقية والأحكام العامة التى يريدها المؤلف . وهذه المسرحيات اليابانية المولودة فى أحضان الديانة البوذية طلت محتفظة بلون الطقوس

الدينية ، واستطاع كلوديل وهو يحاكيها أن يربط بوعيه الخلاقة بين هذا اللون والاتجاه المعبر لعصره ، أى كسر الإيهام المسرحى . والجدير بالذكر أن أوبرا «**كريسنوف كولومب**» قد عرضت بمصاحبة شرائط سينمائية وصاوين حائطية . وباستخدام جهاز المعاص (البروجيكتور) . ويقال إن أحد المتفرجين فى ليلة الافتتاح صاح باسم «**بيكاتور**» ليذكرنا بالمسرح الملحمى . ولقد واكب هذا العرض مواكب مسرحيات **برختت** التعليمية الملحمية . ولكنها عدت فى مسرحية «**الاستثناء والقاعدة**» المتأخرة بعود ليحاكى النمط البابانى الذى يتحدث عنه

وإذا كنا من قبل قد أشرنا إلى أن الهجوم الراديكالى على الإيهام المسرحى فى التمثيل قد جاء من إيطاليا الفاشية ، حيث كان **بيرانديللو** قد شرع فى عملية تشريح للممثل المسرحى نفسه . فإننا نعود هنا إلى التأكيد أن هذا الهجوم البيرانديللى قد غذا ألمانيا فى إبان مطلع شباب **برختت** ففى عام ١٩٢٤ قدم المخرج الألمانى **ريينهاردت** ـ أستاذ **برختت** ومثله الأعلى ـ مسرحيته «**ست شخصيات تبحث عن مؤلف**» المكتوبة فى عام ١٩٢١ . وفى عام ١٩٢٥ فقط قدمت ست مسرحيات **بيرانديللية** بمسارح ألمانيه ، وأخرج إحداها **برنولد فيرتل** (Bertold viertel) فاتحة عهد الطوفان فى [illegible] هيلين فيجن ـ زوجة **برختت** فيما بعد . ثم قام **بيرانديللو** نفسه مع فرقة «**بيرانيرو روما للفن**» بزيارة لألمانيا ، حيث عرضت ثلاث مسرحيات له بالأصل الإيطالى ! ومهما من قول بأن **برختت** هو تطوير ماركسى **لبيرانديللو** . فى مسرح الأخير يفقد الممثل جانباً كبيراً من دوره كتيار ، ويتطلب المسرح البيرانديللى ممثلاً لايكون بالسليقة فحسب ، بل يسعى عليه أن يكون قادراً على أن يخلق فى برود شديد مشاعره الخاصة ، وأن يرى الشخصية التى يمثلها من الداخل ، وفى هذه الحالة يبدو التمثيل وكأنه ليس تمثيلاً .

ويتم التدريب على أسلوب التغريب فى التمثيل عند **برختت** بوسائل ثلاث أولاها الحديث بضمير الغائب لا المتكلم ، وثانيتها نقل الأحداث بالزمن الماضى لا المضارع . والثالثة قراءة الدور حياً إلى حد مع التعليقات والملاحظات المصاحبة له . على أن وسائل التدريب هذه تمتد بتأثيرها إلى التمثيل الفعلى فى العرض المسرحى . فالوسيلتان الأولى والثانية تمكنان الممثل إمكانية أن يراعى مساحة الابتعاد المطلوبة للحيلولة بينه وبين الاندماج فى الشخصية . أما الوسيلة الثالثة فهدفها أن تجعل الممثل يباشر عملية نقدية تستهدف دوره نفسه . وعلاوة على ذلك كان **برختت** يسمح للممثلين فى أثناء التدريبات بالتعبير عن ملاحظاتهم الخاصة . على أن يعمل بمدلول هذه الملاحظات أثناء العرض ولو لم يحظ بها الممثل . أما الأداء بالزمن الماضى فيجعل الممثل يلتفت بذهنه إلى الحلف دائما فيراعى ماسبق أن قاله . وهكذا يقترب عمل الممثل من عمل المؤرخ الذى عليه هو أيضاً بطبيعة الحال أن يحفظ نفسه على مسافة من الأحداث والمواقف التى وقعت . وعليه نفع مهمة رواتها دون التوسط فيها . التمثيل عند **برختت** إذن يعنى سرد الحكاية المسرحية . فضلاً عن ذلك فهو يرى أن مشاهدة التمثيل كالتمثيل ؛ أى أن المشاهد كالممثل ، يلعب أيضاً دور المؤرخ ، ومطلوب منه أن يطل على مسافة مما يشاهد ، أى من الحكايات المؤرخة أمامه على خشبة المسرح . ذلك أنه إذا كان التطور والتقدم ، أى التغير المستمر ، هو سمة الحياة بعامة . وحياة عصرنا خاصة ، فإن على المؤلف والممثل ، وكذا المشاهد ، أن يؤرخوا الأحداث والأشياء ، أى أن يجعلوا منها مواقف قابلة للاستيعاب فى إطار تاريخى مناسب . وهذا المسيح التأريخى (Historisierung) فى تصوير الأحداث والأشياء والشخصيات هو تعبير آخر عن مفهوم التغريب التاريخى . ومن الملاحظ أن **برختت** لا يكاد يرى فرقاً بين عمل كل من المؤلف والممثل والمشاهد ، حتى إنه يطلب من الممثل أن يعلم دوره للآخرين ثم يجلس ليشاهد كيف يؤدونه ـ وبالمثل لو أدى دوره أحد ممثلى الكوميديا ، فعندئذ يستطيع الممثل التاريخى أن يكون مشاهداً ناقداً وساخراً ، أى ممثلاً ناجحاً فى المسرح الملحمى .

وفى رأى **برختت** أن التغريب ظاهرة حياتية تمارسها يومياً دون أن ندرى فالتغريب يعنى الإنسان مختلف المظاهر ، ويعمل على مساعدة الآخرين لكى يفهموها . منها نفس الوسيلة . ويستخدم التغريب كأداة للتعلم فى الحاضرات والمؤتمرات . إنه فى بساطة ـ الأسلوب الذى يرمى إلى تحويل الشىء العادى المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شىء فريد له خصوصية ، كأننا نراه لأول مرة ، فينتزعنا الانبهار الآن ، ويستوجب إعادة النظر والبحث والفحص من جديد وبأسلوب فريد . والشىء الذى يبدو بفصل التغريب غامضاً وبحاجة إلى الشرح والتوضيح ، ولكنه بفضل التغريب أيضاً يصبح مفهوماً على نحو أوضح ، إذ يتم استيعابه من جوانبه كافة ، بعد أن ألقى الضوء على بعض جوانبه الخفية أو المهملة . وبعبارة أخرى فإن نقد التصور الشائع الذى يزعم أن هذا الشىء ، أو ذاك لايحتاج إلى إيضاح . وبذلك نجعله يظهر وكأنه فريد ومدهش ، ومن ثم نكتسب إزاءه الآخرين . ولهذا السبب كثيراً مانبدأ أحاديثنا بأسلوب تغريبى فنقول مثلاً : «هل نظرت يوماً بانتباه إلى ساعتك ؟» ، أو «هل سرت يوماً ما على قدميك ؟» ، أو «هل مضغت الطعام ذات مرة بأسنانك ؟» . فالسؤال عن مثل هذه الأشياء المألوفة والبديهية يعنى أننا نريد القول إنها فى هذه المرة تظهر أمامنا على نحو غير مألوف ، أى أننا نذكرها والسؤال عنها يرمى إلى معنى خاص يسعى الالتفات إليه . أفليس هذا هو الأسلوب المتبع فى قاعات الدروس والمساجد والكنائس والمؤتمرات واجتماعات ؟ على أن التغريب يتم أحياناً بالتظاهر بعدم الفهم ، ويهدف هذا التظاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم ، أى إلى بلوغ المعنى . فتكديس الغموض أو تكويمه أكواماً فوق أكوام يسهل عملية إزالته دفعة واحدة ليحل محله الوضوح التام المصحوب بالدهشة والانبهار . ويمكن أن يحدث التغريب أيضاً بتقديم صورة استثنائية شاذة للشىء ، على أنها هى النموذج الذى تقاس عليه بقية الأشياء . وهناك وسيلة أخرى للتغريب ، تتمثل فى فهم الشىء من خلال شىء آخر قد يكون مناقضاً له تماماً . ولهذا السبب نتكرر فى أحاديثنا دائماً عبارات مثل «إنى لا أعنى كذا .. بل» ، و «إنى لم أقرح ... بل حزنت حزناً بالغاً» ، وهكذا .

ولا يعوزنا أى التغريب التاريخى لابرقص التقمص والاندماج معاً ، فهو يستخدم هاتين الوسيلتين بقدر ما يستخدمها الإنسان العادى وهو يقلد إنساناً آخر أو يحكى حادثة رآها أو طرفة شاهدها ويمثلها لنا . فهو يقلد بعض الحركات المضحكة لهذا الفرد أو ذاك . ومثل هذا الإنسان العادى لايفرض على من يشاهدونه أى نوع من أنواع الوهم ، مع أنه يتقمص الشخصية التى يقلدها ويندمج فيها إلى حد ما ، لكى

بمكن من استيعاب سلوكها .

**ولعلنا الآن أكثر استعداداً لتفهم وظيفة الرواية فى المسرح الملحمى بصفة عامة ، ومسرح بريخت بصفة خاصة فمهمتها الرئيسية هى إحداث التغريب فى مسرحية وايلدر «مدينتنا» ، يقوم الراوية بثلاث وظائف ، أولاها أنه مدير المسرح ، فهو يخاطب الممثلين والجمهور ، وثانيها أنه يشترك فى أحداث المسرحية الداخلية ، أما الوظيفة الثالثة — وهى الرئيسية — فهى أنه يربط — بوصفه الراوى — بين الأحداث وبعد الفترات . وفى مسرحية نيبسى ويلبامر بعنوان «مجموعة الوحوش الرجاجية» يخاطب الراوية جمهور المتفرجين قائلا : «أنا الراوية فى المسرحية التى سأقوم أيضاً بدور آخر فيها» .(٣٠) من الواضح إذن أن الراوية فى مسرحيتى وايلدر ونيبسى ويلبامر يلعب دور همزة الوصل الدرامية بين الخشبة والصالة ، ويجعل للجمهور صفة المشارك فى العرض المسرحى ، لا المستهلك فقط . بيد أنه من الملاحظ أن بعض المؤلفين لايستفيدون من شخصية الراوية على نحو صحيح ، فيجده عندهم مجرد فرصة متاحة لإظهار المهارة فى استخدام حيلة مسرحية محببة أما بريخت فقد أراد بالراوية توسيع حدود المسافة الجمالية والقضاء على أية فرصة للاندماج من جانب الممثلين أو المتفرجين . ومع كل الجهد المبذول من جانب بريخت للقضاء على الاندماج العاطفى حتى لانتأثر الناس ونعاطفوا مع بعض شخصيات مسرحه التى ألفها وأخرجها بنفسه أو أشرف على إخراجها وقدمتها فرقته الشهيرة «برلينر إنسامبل» . والمثل الصارخ على ذلك مسرحية «الأم شجاعة» غير أن هذه النقطة تحتاج إلى بحث مفصل نزمع نشره قريباً عن الدراما بين التطهير الأرسطى والتغريب البريخى

---

* هوامش

(١) «Brecht On Theatre, the Development of an Aesthetic,» edited and translated by John Willett, Hill and Wang-New York, Eyre Methuen-London 1964, thirteenth printing 1977, p. 233

هذه وفى حالة عدم إشارتنا إلى هذه الطبعة فإن ذلك يعنى أننا اعتمدنا على الكتاب الثانى «برتولد بريخت نظرية المسرح الملحمى» ترجمه جميل نصيف . منشورات وزارة الاعلام العراقية . سلسلة المكتب المترجم (١٩) ، بغداد ١٩٧٣ .

(٢) Hans Egon Holthusen, «Brecht's Dramatic Theory» pp. 106-116, in «Brecht A Collection of Critical Essays»; ed. Peter Demetz, Prentice-Hall, Inc Englewood Cliffs, N. J. U. S. A 1962.

هذا وسنشير الحواشى التالية لهذه المجموعة من الدراسات المهمة اختصاراً كما يلى : — B. C. C. E.

(٣) John Willett; Theatre of Bertolt Brecht. A Study From Eight Aspects; Methuen-London 1959, 3rd. ed., University Paperbacks 1967, pp. 165 ff

(٤) Eric Bentley; «On Brect's» «In the Swamp»; «A Man's A Man», And «Saint Joan of the Stockyards», pp. 51-58 in B. C. C. E

(٥) Peter Demetz, Introduction, P. 15 in B. C. C. E.

(٦) Hiram Pallitzer; «How Epic is Bertold Brecht's Epic Theatre?», pp. 54-72 in «Modern Drama Essays in Criticism», ed. Travis Bogard-William et Oliver, Oxford University Press 1965, reprint 1971

(٧) Edward Bullough, «Physical Distance as a Factor in Art and an Aesthetic Principle», British Journal of Psychology, V (1912-1913), p. 98.

(٨) عن ارتباط نشأة الدراما بالألعاب الرياضية وبمكن الرجوع إلى الدراسات الهامة : د . أحمد عتمان «الجانب والبذور الدرامية فى فنوننا الشعبية على ضوء معطيات المسرح الأفريقى» ، مجلة «الشارع» الكويتية عدد ١٨١ (يوليو ١٩٨١) ص ٤٣ — ٥٣ .

(٩) قارن د . أحمد عتمان «فرق بين الخلفية الكلاسيكية والمأساة الوطنية فى مسرحية قمر» مجلة «الشعر» القاهرية عدد ١٧ (أكتوبر ١٩٧٩ ص ٦١ — ٧٧)

(١٠) S. L. Bethell, Shakespeare and the popular Dramatic Tradition, London 1944, passim

(١١) أنظر د . أحمد عتمان «المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم» دراسة مقارنة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ ، ص ١٧٩ ومابليها

(١١) Anne Righter; Shakespeare and the Idea of the play, London 1962, pp. 32-55

(١٣) يعالج موضوع كليوباترا فى التاريخ والمسرح بشىء من التفصيل فى كتاب بعنوان «كليوباترا وأنطونيوس» دراسة فى فن شكسبير وشوقى» وهو على وشك الصدور عن المركز العربى للبحث والنشر

(١١) راجع د . أحمد عتمان «المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير» دراسة فى مقومات الكتابة الدرامية إبان العصر الإليزابيثى» مجلة «عالم الفكر» الكويتية ، المجلد الثانى عشر عدد ٣ (أكتوبر — نوفمبر — ديسمبر ١٩٨١) ص

(١٥) J. L. Styan, Drama, Stage and Audience, Cambridge University Press 1975. pp. 182 ff.

(١٦) Ernst Schumacher, Piscator's Political Theater, pp. 95-6 in B. C. C. E.

(١٧) أنظر كتابنا المشار إليه فى حاشية رقم ١١ ص ٩٦ ومابليها

(١٨) Nouveau Pretextes (Paris 1930), P. 19

(١٩) Holthusen, Op. cit., p. 110

(٢٠) نقد مسرحية «الرهائن» للدكتور عبد العزيز حمودة (مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨٤) من أحدث وأبرز المسرحيات العربية التى تجمع بين الكثير من الاتجاهات والوسائل محاولة تكسير الإيهام المسرحى ، فيها بعد الملامح البريختية حتماً بل حسب بعض السمات البريختية ، بالإضافة إلى التأثير الإليزابيثى وسمات المسرح الأمريكى المعاصر . هذا وقد عرض عليه المعد العالمى للعروض المسرحية بالكويت هذه المسرحية (يناير ١٩٨٢) بنجاح وبإجراح الأستاذ أحمد عبد الحليم ونرجح أن المؤلف تحاول فيها من الاستفادة فى الوضع المسرحى دون حدوى

(٢١) استكمالاً لهذه الدراسة التى بين أيدينا نعد بحثاً بعنوان «بريخت بين التطهير الأرسطى والتنوير الذهنى» نقارن فيه بين «الملحمة» و «التراجيديا»

(٢٢) Oscar Büdri; Contemporary Theatre and Aesthetic Distance, pp. 59-85, esp. p. 75 in 53 in B C C.E.

(٢٣) Siegfried Melchinger, Theater der Gegenwart, Frankfurt-M. Haetberg 1956, pp. 163 f

(٢٤) وجدير بالذكر أن جان بول سارتر ربط بين بريخت والتراجيديا الفرنسية الكلاسيكية فى المقال التالى

Jean Paul Sartre «Brecht et les Classiques», World Theater VII (1958), pp. 11-14

(٢٥) Holthusen, op. cit. p. 109

(٢٦) Ronald Gray, Brecht the Dramatist, Cambridge University Press 1976, reprint 1977, pp. 74-78.

(٢٧) انظر الدكتور محمد فتوح أحمد «التكملة ماذا يبقى منها؟» مجلة «فصول» القاهرية ، المجلد الأول ، العدد الثانى (يناير ١٩٨١) ص ١٦٠ — ١٦٧

(٢٨) Demetz; op. cit., p. 3n.1

(٢٩) انظر د . عبد العطا مكارى «المسرح الملحمى» دار المعارف (كتابك ١٠) القاهرة ١٩٧٧ وراجع أيضاً د . على سعد أبو سنة «الاغتراب فى المسرح المعاصر من خلال مسرح بريخت» مجلة «عالم الفكر» الكويتية ، المجلد العاشر ، العدد الأول (أبريل — مايو — يونيو ١٩٧٩) ص ١٤٧ — ١٧٤ وقارن

Paul Merchant, The Epic (The Critical Idiom 17), Methuen and Co Ltd 1971, reprint 1977, Passim esp. pp. 71 ff

(٣٠) وهذا ماتفعله جيريل فى مسرحيته «الرهائن» للدكتور عبد العزيز حمودة ، المشار إليها فى حاشية رقم ١٠

«تلك الأرض التي وعدناها ، لن يكون من نصيبنا أن ندخلها ، وستدركنا المنية ونحن في التيه ، ولكن لعل رغبتنا في دخولها ، لعل إلقاء التحية عليها من بعيد هو خير ماتميزنا بين أبناء عصرنا ..»

ماثيو أرنولد

تجليات التغريب في المسرح العربي

قراءة في سعد الله ونوس

محمد بدوي

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

١ ـ ١

الظاهرة اللافتة في الإبداع العربي الحديث ، والمسرحي خاصة ، هي تراجع الذات الفردية تاركة موضعها للذات الجماعية . وتراجع الذات في وضعية اجتماعية ما ، هو قرين الدخول في لحظة الصراع الأرحب ، صراع الكتلة والكتلة ، والجماعة والجماعة ، والفئة والفئة ، حيث تتراجع العناصر البسيطة ، ويصبح التعقد والتشابك هما القانون ، ويضحي الطموح إلى صياغة رؤية جماعة عبثا ثقيلاً ، ليس أكثر منه ثقلاً إلا الطموح إلى اتحاد سمت «المعلم» لهذه الجماعة . آنذاك ينتقل القصاص صانع الرؤيا إلى ذرى المعلم الفيلسوف . والممارس السياسي ؛ أي يصحي بديلا من المصلح الاجتماعي والنبي في العصور الغابرة .

وتراجع الذات الفردية يومىء ـ إذا ما استقرأنا دلالاته ـ إلى أن ثمة هموماً جديدة نطاً الساحة الثقافية ، منتزعة من سابقتها مشروعية الوجود . وحين تتراجع الرومانسية المغرقة في هموم ذاتية ضيقة ، ويشحب وهج الفردي والميتافيزيقي الملح ، فإن ذلك إذ يعلي سيادة هموم جديدة ، فهو يشير في الوقت ذاته إلى حركة اكتملت أو هي في طريقها إلى الاكتمال ، وصارت تفعل فعلها في بنى المجتمع ومؤسساته . وبإمكاننا أن نرى في تاريخ العرب الحديث جدلية سقوط وقيامة ، منذ ولج هذا الوطن العصر ، مصطدماً بقوى الاستعمار العازية التي استهدفت سوقه الوطنية ومقدراته وهويته القومية على السواء . لقد عرف هذا الوطن في صداماته كثيرة ، محاولاً أن يلحر نحوره من ربقة الاستعمار ، وأن يؤكد هويته القومية التي اهتز تماسكها بسبب محاولات التطويق والنفي . ولكن المنمح الأساسي في صيرورة هذا المجتمع هو تذبذبه بين عاملي التعبير واللا تعبير[1] ، على نحو يرجح اتجاه هذا العامل الأخير ، حيث تظل البنى المجتمعية نموذج متمرد عاجز ، غير قادر على التعبير الجذري والكلي . ومن هنا فإن (التشكيلة الاقتصادية الاجتماعية العربية ، وإن كانت تومىء إلى سيادة نمط إنتاجي محدد ، تختلف كثيراً عن بنى أخرى ، وبخاصة البنية الاجتماعية في أوربا ؛ فقد كان التطور التاريخي هناك تطوراً نقياً في محمله ؛ أما التطور الذي حدث في بلاد العالم العربي فهو تطور خاص ، ينسم بتداخل الحقب التاريخية ، وتجاور القيم وأنماط السلوك ، دون تفاعل حقيقي وصحي يولد الجديد ، ويخلق التجانس والاتساق بين القيم)[2] . هذه التشكيلة تعلي أن النمط السائد يخلق صيرورة تاريخية تعتمد لا على تراكم رأس المال ، كما حدث لشقيقتها الأوربية ، بل على تخطيء استهلاك هذا الرأسمال وتصريفه عن طريقين : أولهما تصريف مباشر عن طريق غرس القيم الاستهلاكية ومجتمع الرفاهة ويوتوبيا الفردوس الأرضي ؛ وثانيهما تصريف غير مباشر ، كاستيراد أدوات إنتاجية تقنية لانجاح إليها المجتمع ، ولا هي تطور قواه الإنتاجية وحين يتطور هذا النمط من الاستهلاك ، ويتجذر في تربة المجتمع ـ فإن ذلك معناه تخلق آليات جديدة للتصريف السلمي ، على نحو يركز الثروة في أيدي أقلية اجتماعية ترتبط بيوبا بدورة الرأسمال في الدول الرأسمالية الأم

إن آليه النمط الإنتاجى الرأسمالى فى دول العالم المتخلف والعالم العربى ، تكرس غياب معيار ثابت لقياس التراتب الاجتماعى . وإذا كانت البنية الاجتماعية تخلق تهوشاً اجتماعياً وثقافياً ، فتختلط الوحاته الموروثة مع معايير الإنتاج الحديث ، وتبدو الأوضاع الاجتماعية Social Status متذبذبة ومورعة بين تأثير الموقع فى منظومة الإنتاج الحديث والوزن السياسى والإيديولوجى الموروث عن المكانة القديمه ، فتتعدد الثقافات وتتحاور القيم دون تفاعل ـ فإن المحصلة الطبيعية لذلك كله ، تتمثل فى هشاشة الأنساق المركبة وتعددها ، وصآلة التأثير السياسى للأشكال المادية بالتغيير .

ومن هنا تجيح وسائل الإيديولوجية السائدة ، فى إضفاء صفة الديمومة على الوضعية الإنتاجية والطبقية ، بحيث تبدو البنى المجتمعية المتخلفة وكأنها تمتلك استمرارية تاريخية ، وعلواً مفارقا لقوانين التحول ، وتبدو الدولة وكأنها محض وسيط بين الحق وهيه . ولذلك تظل تيارات التغيير أشبه بهر تحتى غير قادو على إحداث التغيير الجذرى .

وإذا كانت طبيعة النمط الرأسمالى العرقى تميع معيار التراتب الاجتماعى وتشتته ، فهى أيضاً تخلق استقطاباً طبقيا يتمثل فى بروز شريحة طبقية تتصاد مصالحها الاقتصادية مع مصلحة الأغلبية المرتطه بحركة الرأسمال الدولى ، على نحو يجعل مصالح الفئات الأخرى تلتقى معها أبدا . لكن التقاء المصلحة الاقتصادية لهذه الشريحة المتشقة يحدد فى « فترة مابعد الاستعمار العسكرى » الأفق الثورى لها ، ويجعل منها مجرد قوة من قوى التغيير ، لافائدة هذا التغيير . وبرغم أن قوى التغيير فى المجتمعات العربية تضم عدداً من الفئات والقوى المتباينة فى مواجهة قوى استمرار التخلف وتكريسه ، فإن الأمر لايعدو أن يظل فى مستوى المجرد أو إرهاصات التغيير . ويمكن للباحث فى بنى المجتمعات المتخلفة أن يربط بين نامى قوى الإنتاج وبكوصها أحياناً ، وحمود أبية الوعى من ناحية ، وهشاشة الأنساق السياسية الطامحة إلى التغيير من ناحية أخرى ومن هنا يبرز دور المثقف العضوى بالغ الأهمية ، وهو الدور الذى يتمثل فى الارتقاء بوعى قوى التغيير إلى مستوى الوعى بالواقع وحركته ومعوقات اندفاعه ، ومن ثم فهم آلية تغييره .

وإذا كان وعى الفنان العربى الحديث بواقعه قد تواقت مع وعيه بدوره فى دعم هذا الواقع عن طريق إدراكه جماليا ، ومن ثم مسح تعقده وتشابكه تمهيدا بتيسير تكشفه ، فإن أحد عناصر وعى هذا الفنان تكمن فى إدراك الواقع بوصفه ـ **أولا** ـ تشكيلة اجتماعية ، ذات خصائص انتاجية وطبقية خاصة لقانون التطور التاريخى ، **وثانيا** ـ بتصادم قيم هذه التشكيلة مع قيم العصر التى تنزع نحو الانتصار على كل أشكال القهر «القسر الشريرين» ، **وثالثا** ـ بضرورة دعم حركة هذا الواقع إلى أمام بحيث يستطيع المجتمع العربى أن ينجز المهمات التاريخية المنوط به إنجازها . لنقل إن وعى الفنان العربى الحديث بواقعه يتمثل فى إدراك هذا الواقع بوصفه بنى متركبة لايمكن اقتناص معرفتها إلا من خلال وسائط جديدة ، تكون قادرة على احتواء الواقع بتراكبه ورحابته ، ومن ثم يصبح تبسيط هذا الواقع بوصفه فى كيفيات جمالية تنحو منحى التبسيط ضرباً من الخلل فى النظر وإنما يصبح إدراك الواقع جمالياً أمراً ممكناً حين يوفق الفنان إلى طرائق التشكيل ، القادرة على احتوائه ، ومن ثم الإبانة عن المعضلات التى تواجهها القوى الطامحة إلى تغيير هذا الواقع ولذلك لن يكون هذا الفن محض تسجيل وثائقى حرفى لنثر مفردات الواقع الحفل المتبددة ، لأن قصر «الفن الطامح لاحتواء الواقع » على التسجيل يعنى العجز عن اقتناص التاريخى الفاعل القادر على صياغة وهذا يعنى العرق فى ركام حرفيات الواقع ، والولع بوصفه فى تبدده وهو خلل فى فهم القوانين التى تسير هذا الواقع وتفعل فيه ومن ناحية أخرى فإن قصر الفن المحدد على التحريض اللاهث خلف تأثير لحظى يقود الفنان إلى الولع بالسطحى دون الكامن فى الأعماق ، فيجن ، فى معظم وهياً من الإحباط والعجز السياسى والاجتماعى . وفيما أرى فإن الفنان حين يعى فى موضعه أحد مستويات بنية اجتماعية وتاريخية محددة ، فإنه يكتسح خلف صياغة رؤية تجمع مع الشهادة على الواقع ، إبانة عن معضلاته تبلور الجوهرى الفاعل فيه ، وتحرض على تغييره .

١ ـ ٢

وإذا كان الأدب ضرباً من النشاط الإنسانى الواعى ، الذى يجعل منه أحد صور الوعى بالذات الفردية والجماعية ، فإن المسرح يعد ـ وفقا لطبيعة تشأنه أدواته ـ من أكثر الفنون الإنسانية قدرة على التأثير فى مشاهديه . ذلك بأن العرض المسرحى فى جانب من جوانبه احتفال طقسى ، وفى الاحتفال الطقسى يقوم الالتقاء الحسدى ، والاشتراك فى هدف المتعة ومواجهة المشاكل ، بخلق ضرب من ضروب الالتقاء الإنسانى ، على نحو يتيح تفاعلاً قلما يمكن إيجاده فى أى من الفنون الأخرى . ولقد أدرك الفنانون الثوريون هذه الحقيقة ، فعملوا على دعم أقصى مايمكن دعمه فيه من إمكانية التأثير عن طريق التغريب ، محاولين تحويل قاعه العرض إلى ملتقى للحدل الاجتماعى والفكرى والسياسى ، بحيث يخرج المشاهد من سلبيته ، ويشارك فى مناقشة مأساته ومأساة عصره ، وصولاً إلى الوعى بنفسه وطبقته وجماعته . وإذا كان التغريب Verfremdung هو تحويل المألوف إلى شىء غريب ، يحرك الذهن ، ويمحر السؤال ، فإنه لايعدو أن يكون وسيلة لاغاية ، ولم يكن **بريخت** يبحث عن إغراب استطيقى يبهر به جمهور مسرحه ، بل كان يرشح جبينه وهو يحاور تاريخ الإنسانية وتجاربه الفن ، بحثاً عن وسائل تجعل من الفن سلاحاً فعالاً فى معركة الإنسانية ضد كل أشكال القهر[٣] لقد **فهم بريخت** عالماً بصورة رديئة للغاية ، فرمعه المحزون إلى درى سامقة ، واتهمه راصفوه بالتبسيطية والجفاف وخشبة المعالجة ـ وبين التقديس والرفض الإيديولوجيين ، تحول الرجل إلى ساحة صراع إيديولوجى وفى الصراع الإيديولوجى يكتسب القتل غلة مشروعية الدفاع عن النفس .

ورنما يرجع «مأزق بريخت» الذى يتماساه الكثيرون ، إلى أن الرجل كان حرمة من توتر القلب والعقل ، وأن هذا التوتر الخلاق قد قاده إلى اتخاذ موقف المتجه على حصارة طبقة قرى أن عبقريته ترجع فى النهاية إليها . بيد أن هذا المقال لايطمح إلى أن يتصدى لدرس الإبحار البريختى ، لأن بريخت لايمثل هما لكاتبه بقدر مايشكل «تلامذته العرب» هذا الهم وحل مايحاوله هذا المقال هو أن يلج عالم واحد منهم . حدق فى بريخت دون خشية ، فجاء إبداعه منقلاً بتقسيات واقعه سلباً وإيجاباً ، ولذلك لايتحدث هذا المقال عن بريخت إلا ضمناً وفى تقديرى أن

فهم «بريخت» يرتبط بفهم الوضعية التاريخية التى عاش فيها وأجبرته على أن ينحاز إلى القوى التى رأى أنها هى القادرة على إنقاذ البشرية مما يثقلها ويعذبها . لنستمع إليه وهو يتحدث فى شعره عن هذا التحزب

إنى أعيش حقاً فى أزمنة مظلمة
الكلمات البريئة خلت من المعانى ، والجبين الأملس
يعنى عدم الأحساس ؛ ومن يضحك
هو من لم يصل النبأ المروع إليه بعد .
ياله من زمان
يكاد يكون الحديث فيه عن الأشجار جريمة
لأنه يعنى السكوت على هذه الجرائم[٤] .

ومن هنا ، وضع بريخت على عاتقه مهمة الصعود بالبروليتاريا من مستوى الشعور بالتناقض مع البورجوازية ، إلى مستوى الوعى بذاتها ودورها فى التاريخ . (ولهذا تخلى بريخت الشاعر عن الشعر ، وبريخت الفيلسوف عن الفلسفة والميتافيزيقا ، وبريخت المثقف عن مثقفة الثقافة ، لكى يهب نفسه للعمل المباشر الآنى الحيوى ..)[٥] عن طريق خلق معنى جديد للشاعر والفيلسوف والمثقف ، يتمثل فى اتخاذ سمت المعلم الذى يتبنى هموم ، ويراهن على مستقبلهم .

لقد أدرك بريخت أن المسرح فى صيغته الأرسطية فى محافظ ، يتوسل بمواضعاته وتقاليده الجمالية الثابتة إلى تكريس القائم ، وتغريب المقهور عن همومه الحقيقية ، وكان الطريق إلى خلق مسرح ثورى ، يعنى تقويض الشكل التقليدى ، توطئة لتثوير مشاهديه وكان «التغريب» فى هذا الإطار ، محض وسيلة إلى غاية . ولذلك فإنى أرى أن الإصرار على أن الانحدار البريختى يكمن فحسب فى تأصيل مفهوم التغريب ، هو ولع بالدرس الشكلى ، وانحراف بالمسرح الملحمى عن غايته ؛ لأن التغريب قديم فى المسرح الآسيوى ، كما يعترف بريخت نفسه[٦] «ولم يك بالجديد حتى فى ألمانيا إبان ظهور بريخت إن التغريب (يمكن توظيف مفهومه ووسائله لمعاصرة أية قضية .. ضد أية قضية أخرى من جنسها أو مناقضة لها)[٧] .

٣ ـ ١

ودون التركيز على أراء كتاب المسرح العربى الحديث ، فيما يتصل بدور المسرح وأثره ، والبحث عن وسائل جديدة تحتوى تعقد الواقع وثراءه ، وتجعل من العرض المسرحى قناة تمر عبرها الوعى إلى المشاهد ، نحاول التوقف قليلاً لدى سعد الله ونوس ، الذى يبدو وعيه بالمسرح ـ على المستوى النظرى ـ حاداً للغاية ، حيث يراه حدثاً اجتماعياً فى مستوى من مستوياته ، وأداة تثوير اجتماعى فى مستوى آخر . ولسوف نجد فى بياناته التى نشرها بعد مسرحيته الشهيرة «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» ، قدراً كبيراً من آرائه التى تتيح لنا أن نفهم كيف وعى المسرح ، طبيعة وأثرا ، وكيف وظف هذا الوعى[٨] .

يبدأ سعد الله ونوس بالجمهور ، فذلك فى رأيه المدخل الأساسى والصحيح للحديث عن المسرح ، مادام الفنان عبر تقليدى ، ومادام يحلم بمسرح خاص ثورى يشارك فى خلق الوعى ومجاوزة نموه المتعة المهدهدة الرخوة ـ إن البدء بالجمهور يعنى الفنان الوقوع فى مهوى السكونية والجمود والرؤية الجزئية القاصرة لمشكلات المسرح العربى . ولذلك يرى ونوس أن عدم الاهتمام بالجمهور هو السبب وراء استمرار المشكلات والأزمات فى مسرحنا ، برغم كثرة المناقشات والمؤتمرات وما يصدر عنها من قرارات وتوصيات ، فى حين يظل الجديد فى هذا المسرح يبرق كومضات متقطعة فحسب ، لاتخلق تيار أو تكرس اتجاها .

وإذا سلمنا مع ونوس بأن المسرح ظاهرة اجتماعية ، فإن التركيز على الدرس الأدبى للنص ، أو الطرح الجمالى فى تشكيل الأدوات والوسائط الفنية وبقية عناصر العرض المسرحى ، دون درس الجمهور وعلاقته بكل هذه العناصر مجتمعة ، يعد من قبيل التوجيه والانحراف بالمسرح ودوره . ولذلك فإن البدء بالجمهور يعنى طرح مجموعة من الأسئلة ، تبلور الإجابة عنها كل الفضايا الجوهرية فى المسرح . وأول هذه الأسئلة خاص بتحديد الجمهور الذى يتوجه إليه العرض . وهذا يعنى تحديد هوية الجمهور الطبقية ، وصيرورته الاجتماعية ، وثقافته ومكوناته وهمومه وقضايا حياته . وبهذا يتحدد للفنان المسرحى الإطار الذى يتحرك فيه ، والقضايا التى تمثل هموماً حقيقية للمتفرجين الذين أصبحوا فى مطلقة الضوء . أما ثانى هذه الأسئلة فيتجه إلى تحديد المضمون الذى يتغى طرحه ؛ فبعد أن حددنا الجمهور ، ووعينا تركيبه الطبقى والثقافى والقيمى والسلوكى ، يصبح الباب مفتوحاً أمامنا ، لكى نحدد ماعود نقدمه إلى هذا الجمهور ، والهدف منه : أما السؤال الثالث الذى يكمل الصورة أمامنا ، فيحدده ونوس فى الإبداع المسرحى بوصفه علاقة بين طرفين ، هما الفنان والمشاهد . وهنا ينصب السؤال على كيفية الاتصال وأدواته استهدافا لخلق تواصل ثرى ، وتفاعل أكيد مع المتفرجين . ونستطيع القول إن ونوس فى أسئلته تلك يبرز ماهو غائب عن الذهن الفنى ، برغم حضوره ضمنا فى السياق ؛ بمعنى أنه يضع إصبعه على مايضع بعيدا فى العمق من رؤوس الكتاب ، بتحديده للجمهور وللهدف من العمل المسرحى ، وعلاقة منتج الفن بإنتاجه وبمستهلك هذا الإنتاج .

وإذا تحددت الأجابة عن السؤال الأول ـ وهذا مايفعله ونوس ـ فى التوجه إلى الطبقات الكادحة ، فمعنى ذلك أن المضمون الفكرى والجمالى سوف يتحدد فى تقديم مشاكل حياة هذه الطبقات ، وخلق نماذج درامية منها ، بحيث يرى المتفرج نفسه على الخشبة ، وإذا به مطالب بأن يغادر مقعد المتفرج التقليدى إلى مقعد آخر يتيح له الاعتراض أو التحاور ، أو تصحيح مايقال . وفيما يرى سعد الله ونوس فإن وجود حركة تضع المتفرج الكادح نصب عينيها ، سيقودها إلى تحقيق أعلى درجة من الاتصال به والتأثير فيه والتأثر بحواره . ولن يتحقق لها ذلك إلا بعد بذل جهد شاق فى تحريرها الفنية فى الخلق والتجريب وابتداع الأشكال الملائمة . وكلما زاد تفاعل هذه الحركة المسرحية مع الجمهور أصبحت أقرب منه ، وأعلم بما يدور فى واقعه . وآنذاك ينهار الحاجز الماثل بين الواقع والفنان ، ويصبح كل عرض مسرحى إضافة جديدة تثرى لا المشاهد فحسب ، بل الفنان المبدع كذلك ؛ لأن مثل هذه العلاقة لن تكون علاقة أحادية الجانب ، بل تصبح اتصالا بين طرفين يؤثر كل منهما فى الآخر ويتأثر به .

فى هذا الإطار من العمل المحدد التوجه ، والباحث عن صيغ

جديدة وكيميات جديدة نترى مما يصبه الجمهور إليها ، تصبح المهمة ثقيلة لايمكن أن يبهض بها فرد ما ، مهما كان نمير هذا الفرد وإخلاصه ونفانيه . إنه نحتاج ـ بالأحرى إلى مجموعة عمل منسجمة ؛ لأن المسرح عمل جماعي قبل كل شيء . لكن لفظ «جماعي» هنا لفظ متعدد السطوح ، وحمال أوجه ، وهو يصبح ضد المسرح المنشود إذا فهم العمل الجماعي على أنه نتاج مجموعة معترة الآراء ، متصادمة الرؤى ، يكون عملها محض تراكم أو تحاور لفنانين مختلق المنازع ، متناحرى الرؤى متصارعين على مستوى الموقف الطبقي . وبعبارة أخرى ، يحتاج هذا المسرح السياسي في جوهره (ومبدعوه ونوس بعد ذلك مسرح السيبس) إلى مجموعة من الفنانين تتصادر جهودهم جميعا في عمل يومي متواصل ، ثابت الأسس ، يصبح كل واحد من صانعيه وكأنه مسئول عن العمل برمته . إن جماعية العمل هنا تعني أنه عمل متواصل لمجموعة من الفنانين الذين يمتلكون حداً من التجانس واتساق المعرى ووضوح الرؤية ، مع القدرة على التنقيب عن الجديد من الوسائل وخلقها أو اقتباسها ثم تطويعها لرؤية لاتقف محبوساً معوقاً في وجه التقدم بل تصبح أحد دوافعه . إنه ـ فيما يقول ونوس ـ «اتصاصة جماعية في بيئة ساكنة» ، تقوم بها مجموعة تضم الكاتب والمخرج والممثل وبقية الفنانين والمبين ، إلا أن كل واحد من هؤلاء ، لن يعمل منفرداً ولا في عزلة عن رفاقه ، بل يظل العمل حواراً مستمراً وفي اتجاهين ، تحدثهما ونوس : تحاور داخل الجماعة الفنية ، يوضح أفكارها ، ويثريها ويعمقها ، وحوار خارجها يقوم بينها وبين المتفرجين .

في هذا الإطار ، لابد أن ثمة دوراً يبقى على المخرج القيام به . وقد كان يرجب بعي أن المسرح المحتمى سيواجه صعوبات جمة في البيئات المحلفة التي لاتسمح لجدل فكري وسياسي . فما الذي يجب على المشاهد عمله لكي يتحقق مثل هذا الحوار بين المساحنين ؟ لقد شكا ونوس من سلبية الجمهور في تعديله لمسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» ، برغم أن ونوس يلجأ إلى كثير من الوسائل التي تساعد على كسر طوق الصمت بين المخرج والخشبة . وقد رأى ونوس أن على المخرج أن يؤدي دوراً مهماً ، يوجزه في ثلاث نقاط ؛ أولا أن يعي أهميته بوصفه طرفاً أساسياً في العرض . لا تقوم له قائمة دون وجوده ، وثانيا أن يعي سلبيته ، لأن مايدور أمامه يستهدفه ، ومن ثم لابد له من موقف ، وثالثاً أن يشعر بمسئوليته ، وبأن لموقفه من أي عمل ثقافي بشكل عام ، ومن أية مسرحية خاصة ، نتائج خطيرة عليه بوصفه فرداً ، وعلى وطنه أيضا . ولذلك يحرض ونوس الجمهور ، موجهاً إليه بأن يكون وقحاً ، يقاطع العرض إن حاول تخديره ، أو أن يتدخل لينقض الممثلين درساً عن المجتمع ، إن كانوا يهربون منه ومن همومه

إن سعد الله ونوس في بيانه يعي عمله ودوره . ويجمع بين الفاحص المحايل وهواجس جماعته العامة . فكيف تحل هذا الوعي في إبداعه ؟

هذا هو السؤال ، الذي يحاول هذا المقال الإجابة عنه [٩]

٢ ـ ١

بعد أن قدم سعد الله ونوس «حكاية جوقة المماثيل» ، قدم عمله الذي لفت إليه الأنظار ، وأعني به مسرحية «حفلة سمر من أجل حزيران» . كان قد عاد من باريس بعد أن شهد أحداث مايو اليسارية ، ممتلئا بغضب منوهج ، وكانت بلاده مثقلة بالهزيمة المرة ، الهزيمة التي حملت المجتمع عاوياً ، محروماً إلا من مثالبه التي وصلت إلى ذروتها في هذه الهزيمة

لقد كانت هزيمة يونيو صدعاً عميقاً ، تبدى أثره في كل مؤسسات الوطن العربي ومنظوماته الفكرية ، بحيث يمكن أن يعد حدثاً دالاً على تهدم بنى فكرية وسياسية ما . وقد كان الأدب من أكثر الأشكال تعبيراً عن هذا التهدم . وإذا حاورنا الصراح السياسي الذي لايخلو من اللعب بعواطف الجماهير في قصائد نزار قباني ، فإنما سيحد هذا الحدث وقد صاغ سيد الموقف لمدة من السنوات في كثير من الأعمال الأدبية [١٠]

تبدو مسرحية «حفل سمر» على عكس كثير مما كتب في المسرح العربي ، وكأنها تحاول أن تغير المفهوم السائد للمسرح . إنها مسرحية ـ ضد ، إن صح التعبير ؛ فليس ثمة حبكة تقليدية أو شخصيات ذات علاقات إنسانية داخلية متشابكة ، إنما هي ـ كما يحبرنا العنوان ـ حلقة نقاش محتدمة عن حدث صحم يجعل من المجتمع ومؤسساته موضع السؤال . وبرغم أن تقنيات الكتابة المسرحية فيها تنتمي إلى تجارب عربية معروفة ، فإن الجديد في تجربة «حفلة سمر» هو ذلك التصادر بين هذه الإنجازات التي ثقفها كاتبها من تجارب المسرح الحي ومغامرات بيرانديللو وبريخت مع قضية قومية ، تنتمي إلى سنة حضارية واجتماعية مختلفة . بحيث جاءت المسرحية حواراً حاداً محتدماً ، يقدم كشفاً صادماً وموضوعياً للمجتمع ومؤسساته ، وتعرية قاسية لكل الصيغ الفكرية والسياسية والاجتماعية التي شاخت وتوعلت الهزيمة فيها ، فجاءت حزيران محض حدث ياوز دال على حواه هذه المؤسسات وعقمها .

نحن في مسرح ، أي أن النص يقدم إلينا مايرغ بيرانديللو في استخدامه ، أي «المسرح داخل المسرح» بحيث يبدو العرض المسرحي كمثابة المرآة العاكسة لما يجري في أعماقنا ، وماينبغي في كوامن سرائرنا ، مع ملاحظة أننا لانعرف على وجه الدقة موقع هذا المسرح أو موقع المدينة التي تتناقش المسرحية قضيتها . نحن إذن في وحاب التغريب الحمراق ، لانعرف سوى أن ثمة حفلاً مهوشاً فقد أتى ليشهد عرضاً مسرحياً عن الحرب والهزيمة ، والناس في مواجهة الموت . وهو تخطيط مهوش لأنه يصم ـ دون تجانس ـ سيدات يليس الفراء ، ومسئولين ومثقفين ، وفنانين ، وعدداً من مدعي الثقافة والفن ، فضلاً عن عدد من المواطنين العاديين . الذين أتوا ليقصوا سهرة مع عرض مسرحي تقدمه إحدى فرق الدولة ، أي أننا في حضم ثالثه حادة ، تتمثل في طرفين ، أولهما الطرف الذي يمتلك معاطف الفراء أو الموقع الوظيفي المتميز في الدولة ، أو القدرة على الإنتاج الثقافي ؛ وثانيهما الطرف المتفرج العاجز المغيب ، الذي تنحصر فاعليته في النظر دون القدرة على النقاش . وبتقدم المخرج إلى الجمهور ، متحدثاً عن أن الهزيمة التي حلت ليست نهاية الدنيا ، وأن بالإمكان الانطلاق من الواقع المر ، والاندفاع نحو حلم جميل يتحقق فيه النصر والحياة الآمنة السعيدة ، باندماج الجماهير العريضة الوطنية المخلصة مع قيادتها ، ودوبانها فيها ، بحيث يبدو الجميع ، أي السلطة والجماهير كتلة واحدة متماسكة ، متطلعة نحو النصر .

وما إن يبدأ العرض ، حتى يندخل المؤلف محتجاً على مايجرى أمامه ، متهماً المخرج بأنه قد أضفى على نصه ماجعله يبتعد عن رؤيته

إن المؤلف ليس مثقفاً ثورياً بحرفاً . وليس داعية إيديولوجيا لفكر راديكالى ، لكنه يحض مواطن طعنته الهزيمة فى العمق ، فتأرم ، وكتب نصاً مراوغاً ، يحاول أن يؤمى فى عموض ، وأن يهمس فى إبهام وأن يشير فى خوف . لكن هذا النص الذى يتوسل بالرمز والتورية والإيماء ، تحول بين يدى المخرج إلى إبهام وإغراب شكلى نفى مراوغاً من المسئولية ، واستدواراً لتصطيق ساذج من المثقفين الذين يطربون التصميم لأى إغراب يعى التواصل مع النص العربى الحديث ، ويعى — من ثم — تميزهم عن العامة الرعاع . إنها هنا فى لب أزمة العقل العربى : هشه نص عن الهزيمة ، يحاول فيه منتحه أن يلوذ من قهر المؤسسات بالرمز والإشارة ، لكى يقول مايعى قوله . لكن هذا القول الذى يتخذ من المراوغة زورقه ، يعرق فى إبهام يتيح للمخرج أن يسلمه وقوده التقدمية ليحوله إلى عبث مبهم مغرب .

وكان لابد أن يتسع الحوار فيضم إلى حوار المخرج والكاتب جمهور المسرح فى نقاش حاد حول الهزيمة وعبء المسئولية . وهكذا تطرح المسرحية فى البداية سؤالها الخطير عن هوية الأمة ، لتعرض — بعد ذلك — على الحوار بديلا من الحوى ، الذاتية العاقر :

م١ هل حقا نحن المسؤولون ؟

م٢ (ينتفض فجأة وكأنه اتخذ قراراً . حركة ملبنة بالحيوية ، إنه يمثل ما يقول) تقول هى المرآة ... حسن لننصب المرآة أمامنا هنا (يرسم مستطيلاً فى الفراغ) سنضعها فى مواجهتنا .. مرآة كبيرة يرسم فأمامنا مهما علت ، وسنطر فى حوفها حبداً .. سنطر (يلتفت الى المتفرجين) لكى نتحمل المسؤولية ، ألا يعنى أن نكون موجودين ؟

م١ ليس وجودنا هو السؤال الجوهرى ... بل نوعية هذا الوجود (يعف) لنعترف أننا المسؤولون مهرب . نتخلص من رائحة شىء كريه يفوح بيننا وحولنا

م٢ قبل أن نلقى على أنفسنا الأحكام ، من الأهم أن نعرف من نحن ؟ ماهى هذه المرآة (يعود فيرسم مستطيلاً فى الفراغ) تعالوا نسألها من نحن ؟

م ٣، ٤، ٥ (بصوت واحد) حقا من نحن ؟

م٢ السؤال موجود قبل الهزيمة فنقض عنه الغبار لأكثر (يعود إلى اللعبة) نحدق إلى المرآة ونسأل سطحها الصقيل بإلحاح من نحن ؟ فى الخوف .. فى الفخر .. فى الزوايا ..

على هذه الصورة من التساؤل عن الهوية القومية ، والتغيب فى وكام الواقع . يدور الحوار وينحول المسرح (ذلك الكون الخاص الذى يكتسب الفعل فيه صيرورته ، ويتم فيه النطق بكلمات النهاية ، ويتحقق فيه استسلام الموجودات للموجودات ، وتأخذ فيه كل حياة طابع المصير) — إذا استخدمنا لغة البيركامو — إلى مكان لإثارة المصيرى والملح من القضايا . وفى هذا الحوار ستحتدم الأفكار ، وتتصاوع الرؤى ، فتتابر الانتماءات والثقافات ، كاشفة عن الذهن المعب المتوارى تحت ركام الدعاوى الإيديولوجية .

المتفرج (حاد اللهجة) أية خرافات تروى مصحك أنت وشخوصك المصطربون الصامتون أما طفلك فهو دمية من الخرق المهزلة

م٢ كلمات عبر لائقه

م٣ أعوذ بالله من هذه السهرة

المخرج (يلتفت عاصفاً صوب الصاله) . ياسيد هدب ألفاظك لو سمحت : لست فى مقهى

م٣ . يجب أن يقال ذلك أكثر من مرة ، ماذا تقص علينا ؟ أين وأنت هؤلاء التافهين المهملين ؟ الحرب لم تحدث منذ مائة عام لم نر على الدلاعها أكثر من شهور كلنا نذكر جيداً ذلك الصباح ، امتلأت الشوارع بالناس كنا نتعانق .. كنا نبكى

من الانفعال والحماسة لم نكن مدعوين الخطى منلمدى الوجوه

م٦ — والله صحيح .

م٤ : زغردت النساء عندما فى القرية حتى بحت أصواتهن .

م١ ماذا تريد ، هكذا تندلع الحروب فى الأفلام الأمريكية !

ويزعم من أن المسرحية تحاول أن تقدم صورة مسرحية صادقة عن الحرب لأهل القرية فى مواجهة البيران ، تحاولة أن تحسد مافيهم من خوف وشجاعة وخادل وغرق فى المآزب الشخصية الصيقة ، فإنها لا ترقى إلى مستوى الحدث . إنها « تمثل » ماحدث ، وتنصب على الفلاحين الفقراء بُعداً مأساويا وجمالياً كاذباً . « نحن وأبنا الصورة الواقعية » — هكذا يشق الصالة صوت جهورى لكهل فقير ، يرى أن المؤلف يزعم اعتراضه على المخرج لا بعرف القرية . القرية التى يعرفها من عاش بها مثله . إن هذا الكهل هو حلم ونوس عن المتفرج المشارك فى العرض المسرحى . فهو يقاطع العرض بوقاحة ، ويصرح أن ما يجرى أمامه مهزلة . فالقرية لم تك هكذا أبدا ، وهى تقف وسط النار والدخان والقتل منخطة صائعة ، لا تفهم ما يحدث : من يحارب من ؟ ولماذا ؟ وما الذى يجب عليها فعله ؟ لقد رأت قبائل ودخاناً ، وسمعت أن هناك جيشاً يحارب ، لكنها لا تعرف ما الحرب ، ولماذا وكيف تكون ، وفى لحظة المواجهة مع الحرب ظهر جهلها وانفصالها كان الجميع لا يعرفون ما الذى يحكن فعله . صرخت النساء طلباً للرحيل ، وبكى الأطفال ، وتحرك الجميع مخلفين البيوت التى أحبوا ، والحقول التى ورعوا ، والثمرات التى نمت فى ضروعها اللبن . تركوا كل الأشياء المرة الصعبة التى اكتووا بها ، وبرغم ذلك فعوا بها وأحبوها . إن أهل القرية هربوا حقا ، لكن هربهم لم يكن بنجدة تخاذل أوجبن ، ولكن لأنهم مسيرون ، منشيئون ، لا يعرفون ما الذى يجرى ، ولماذا ، وكيف يدفعون الموت عن أنفسهم إنها — إذن — هزيمة الذين حملوا منهم بعض أشياء ، تعرق ، ونام ، وخنلع بالشهوة ، وتنحب ، وخلم بالحنة . ثم يعمل الكهل ويروح يمثل ما حدث حقا ، دون جدال أو إغراب أو خلال درامى . وتنتهى المسرحية بأن يخرج الجميع فى مسيرة إلى المسئولين لمناقشة القضية ! !

٢ — ٢

وإذا كنا فى « حفلة سمر » مع حدث فنى ساخر ، ومحاولة لتحويل العرض المسرحى إلى مكان للحدث الطامح إلى حلق حوار خلاق بين الحشة والصالة ، بهدف الحض على الاكتشاف ، والتحريض على اتخاذ

موقف ، فإننا فى المسرحية القصيرة «الفيل ... » نجد أنفسنا فى صلب مفارق للواقع العبثى . ! إننا مع فانون القص الشعبى ، أو فى جو الأمثوله ، حيث يقدم إلينا ونوس حكاية أسطورية ، يحرص على أن نعرف أنها مجرد حكاية بمثلها ممثلون . لكى «يتعلم» الجميع العبرة المستفادة منها :

الجميع — هذه حكاية ..
ممثل[1] .ونحن ممثلون .
ممثل[2] مثلناها لكى تتعلم معكم عبرتها .
ممثل[3] هل عرفتم الآن لماذا توجد الفيلة ؟
ممثلة[3] هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر الفيلة ؟
ممثل[4] لكن حكايتنا ليست إلا البداية
ممثل[4] عندما تتكاثر الفيلة تبدأ حكاية أخرى .
الجميع — حكاية دموية عنيفة .
وفى سهرة أخرى سنمثل جميعاً تلك الحكاية .[11]

تتكون المسرحية من أربعة مشاهد ، يحمل كل مشهد منها عنواناً يختزل خلاصته . لكننا لسنا أمام عرض مسرحى يركز على الحدث ، بل نحن فى منطقة ما تترتب على الحدث من نتائج . إن قبل الملك الضخم للدلل قتل طفلاً ، ونحن مع أهل المدينة وهم يتزرون على الحادث ، ويشعرون بالحزن والإشفاق ، والعجز عن عمل أى شىء ، فالفيل ملئ بشره فى أى مكان ، وفى أى وقت بشاء ، دون سابق إنذار ، وهو قبل شرير متعطرس ، له فى كل يوم ضحية ، وهو لا يفرق بين لحم البشر أو الحيوان أو المحاصيل . ويُقدم الحدث محكيا فى صيغة الماضى ، إمعانا فى التغريب ، وحرص الكاتب على ألا يأتى بوالد الطفل أو أمه ، حتى لا نضطر إلى تقديم مشهد مأسوى يؤثر فى عواطف الجمهور المشاهد . المهم أن الجميع — رجالاً ونساء — أعجز عن مواجهة الموقف ، حتى يقترح زكريا أن يتقدم الجميع إلى الملك فى صورة جماعية ليقدموا شكواهم إليه ، لكى يضع حداً للفيل السادر فى عبه . علينا أن نلاحظ أن المؤلف يحول الجميع إلى أرقام لعدم فاعليتهم ، ولا يسمى سوى زكريا ، إشارة إلى تميزه . ثم يأتى المشهد الثانى ويعنونه الكاتب بعنوان «الخدوبات» ، حيث زكريا يقود الجميع وهم يتدربون على طريقة «تمثيلهم» لمشهد وقوفهم بين يدى الملك . والمشهد الثالث أمام قصر الملك ، وهو مشهد جد قصير ، ليس سوى بضعة تعليقات مثيرة من أهل المدينة ، ثم يأتى الحراس ليأذنوا للجميع بالدخول . وفى المشهد الأخير أمام الملك نرى الجميع وهم يدخلون ، يتملكهم الخوف والفزع ، ويختلط فيهم الرعب من الحراس بالقصر وفخامة أثاثه .

وحين يدخل أهل المدينة فى انحناء ، يتقدمهم زكريا ، ويأذن لهم الملك بالحديث ، يعجز الجميع عن إخراج أصواتهم من حلوقهم . إنهم عاجزون ، وخلون ، دخلوا فى انحناء إلى الملك ليشكوا إليه فيله المدلل ، ولم يستطع واحد منهم أن يتكلم . وحين تهم طفلة بالكلام ، تمتد يد أمها لتسكت صوتها المرأ من عاهات العبودية ، فيتقدم زكريا قائلا

زكريا — (تمثل مايقوله بخفة وبراعة) نحن نحب الفيل بالملك الزمان . متلكن نحبه ونرعاه . نبهجنا برهافته فى المدينة ونسرنا رؤياه تعودناه حتى اصبحنا لانتصور الحياة بدونه ولكن ... لاحظنا أن الفيل دائماً وحيد لايناك حظه من الهناءة والسرور . الوحدة موحشة بالملك الزمان . لذلك فكرنا أن نأتى نحن الرعية فنطالب بتزويج الفيل كى نخفف وحدته ويسعد لنا عشرات الأفيال . مئات الأفيال . الآف الأفيال . كى تمتلىء المدينة بالفيلة .[12]

وهكذا نحول زكريا إلى حائن لأهله ، ناجياً بنفسه ، بعد أن كان متحمساً للذهاب إلى الملك وقيادة الجميع . وهو فى توجهه إلى الملك إنما يتوجه إلى رمز القهر وقمه ، ولذلك انتصر فيه عنصر الخيانة . ومدلأ من الحديث باسم أهل المدينة عن السبب الحقيقى ، حول فرصة عجزهم إلى كسب دانى له ، فكافأه الملك بتعيينه حارساً للفيل وكأن سعد الله ونوس يقدم إلينا أمثولة شعبية تبين لنا كيف نحول زكريا إلى حائن ، ولكنه من منظور آخر يقدم إلينا مرور رقصه ومقاومته !

٣ — ٢

فى مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر» نحن مع عمل تعريبى من طراز خاص ، امتزجت فيه البنية التاريخية مع عناصر فولكلورية كثيرة ، فإذا نحن نتحرك فى مستويين هما مستوى الواقع التاريخى المتمثل بالأسطورة ، ومستوى الواقع العبثى الصلب الذى نكتوى بلظاه . وإذا كانت «الفيل ... » تقتصر على تقديم أمثولة شعبية تسيطر عليها بنية ، تجنح إلى ضرب من الوعظ المقاوم للمتعة الجمالية ، فإن «المغامرة ... » تحاور هذا المستوى إلى حلق كون مسرحى عريض ، متشابك العلاقات ، تلهث فيه مع الحدث الذى يتنامى دراميا نحو نهاية تبدو طبيعية . لقد تقولب الإنسان فى «الفيل ... » ، ونزع عنه اللحم والدم ، أما فى «المغامرة .. » فهو أمامنا بفعل ويصارع ويرتعش بالشهوة والموت

بداءة ، نحن فى مقهى فى مدينة ما ، لكن هذه المدينة لا يمكن أن تكون إلا عربية ، فالمقهى هو المقهى العربى التقليدى ، روداه الذين يجتسون الشاى والقهوة ، ويدخنون النرجيلة فى هدوء محاكى ونزاع عجيب ، انتظارا لمقدم «الحكواتى» ويبدو الحكواتى شخصية مهمة ومؤثرة فى رواد المقهى ، كما يعمل شاعر فى مستمعيه . وعلى أثر حضوره توجه الجميع حاد الملامح ، ترتفع الأصوات شاكية فخامة الحكاية التى قصها الحكواتى أمس ، مطالبة بحكاية «الظاهر» ، «أيام البطولات والانتصارات» ، «أيام الأمان وعز الناس واوردهار أحوالها» . لكن الحكواتى يعرف ترتيب الحكايات فى كتابه ، وهو يعلم أن حكاية الظاهر لم يحن حينها بعد أما حكاية الليلة فهى تدور حول صراع الخليفة المقتدر بالله ووزيره محمد العلقمى فى حاضرة الشرق القديمة بغداد . وهو صراع سياسى اجتماعى فى جوهره بين مصالح يريدن من التجار والأمراء والملاك . ويبدو عامة بغداد وكأنهم غير موجودين فى هذا الصراع ، بل إنهم يحرصون على الغياب عن ساحته ، بحثاً عن الأمان ، وابتعاداً لنتائج الصراع . وهم يحققون ذلك برفع شعار «من يتزوج أمنا ، تناديه عمنا» وفى هذا المنظور ينقسم الناس إلى حكام ومحكومين ، وحين ينصارع أولو الأمر ، يجب أن ينحصر العامة بالفرجة فحسب . وإذا كان «صراع الوزير والخليفة» هو الصراع الأكبر والأبرز ، فإن ظلاله تحمل عدداً من الصراعات الأخرى ، أكثرها فكرى حاد شاحب . كصراع الرجل رقم (٤) مع الرجلين الآخرين والمرأة . ويضاعف بين رواد المقهى إعجاب الزبائن بقطة حائر ، ورقص سلوكه من الزبون رقم

(٤) . ولكن الخيط الأساسي في المسرحية يتحدد في جابر وطموحاته . إن جابر شاب ذكي وفوي ، وعارف في هوى حسي عارم لجارية في قصر الوزير . وهو لا يهتم بشيء في العالم سوى أن ينال هذه المرأة ويحصل عليها زوجة . وعلى هذا فالصراع بين الخليفة والوزير لا يهمه في شيء ؛ لأنه سوف يتروى لينضج وينسلى . فلتشتعل النار بين الخليفة والوزير فلن تكون بالنسبة له سوى وسيلة استدعاء . لكن المملوك «منصور» يرى الأمر على عكس ذلك . فهما يعيشان في قصر الوزير بوضعهما من مماليكه . وإذا وصلت الأمور بين الخصمين إلى حد المواجهة الساخنة ، فإن الدماء ستسيل ، والسيوف ستعمل في الأعناق ، ومهما يكن المرء بعيداً فإن شظايا النار ستصل إليه .

ومن خلال تعليقات رواد المقهى ، يلفتنا المؤلف إلى إعجاب أكثر هؤلاء الرواد بجابر وفطنته ، فهو «ابن زمانه» ، و «لاشيء يشغل باله» . أما منصور فيبدو ثقيلاً مملاً ، ومثيراً للمتاعب . ويزداد إعجاب رواد المقهى بجابر حين يفتق ذهنه عن حيلة كتابة الرسالة على رأسه ، بعد أن تأزم موقف الوزير وأعوانه ، وبانت الكرة في ملعبهم . لقد استطاع الخليفة وأخوه أن يكسبا الجولة عندما بعثا برسائل إلى حكام الولايات لإنقاذ خليفة المسلمين :

عبد الله : أصبحت اللحظة مناسبة للخطوة الحاسمة .

الخليفة : أواثق أنت من النتائج ؟

عبد الله : لو لم أكن واثقاً من النتائج ما كنت لأقول أصبحت اللحظة مناسبة .

الخليفة : لا تنس أن له أعواناً مخلصين داخل قباذات الحرس !

عبد الله : وهل أجهل ذلك ؟ .. ما قيمة هؤلاء الأعوان بعد أن أخرجت مراسلاتنا (بلوح برسائل في يده) .

الخليفة : (لابجفي ضيقه) مراسلاتنا ! بل قل تنازلاتنا التي ستجردنا تقريباً من معظم ولاياتنا

عبد الله : (باحتداد) لن نعود لنناقش هذه النقطة . أحياناً من الضروري أن نتنازل عن شيء كي نكسب شيئاً أهم . دون تنازلات ما كان ممكنا أن نقنع بعض الولاة بإرسال إمداداتهم ، وبلا إمداداتهم لن يكون سهلاً أن ننتصر عليه . قل لي أتريد أن نفقد أبهتنا ، ونترك الوزير يسرح ويمرح في بغداد .. بدعم فواد ويعزز مراكزه ، وحين تواتيه الفرصة ينقض علينا ويصفينا ؟ (ص ١٢٢ / ١٢٣) .

لكن الوزير وأعوانه يبحثون عن مخرج ؛ وها هو ذا مضطرب الأعصاب ، بمنصره الندم لأنه أخذ برأي أعوانه الذين ارتابوا في دعوة عاز إلى بلادهم . وها هو ذا الخليفة يعرف مقصده ، ويفهم نواياه ، فيغلق بغداد ، ويغدو الخروج بالرسالة أمراً مستحيلاً . إن الوزير يعرف آلية الصراع جيدا ، ولا بد من الظفر بالسلطة ، لأنها تعني تأمين مصالحه وأعوانه . ولن يتحقق له ذلك إلا بدعوة ملك الفرس لدخول بغداد بسبب جنوده ويهبون ويعتدون على النسوة لكنه الطريقة الوحيدة . وفيها هو حائر متوتر يطلب جابر أن يمثل بين يديه . لقد عرف جابر تمازق سيده ، ولذلك قرر أن ينقذه من الموقف «بأن يمنحه رأسه» . وما إن يعرف الوزير حيلة جابر حتى يستعيد زهوه وثقته ، صارخا أنه سوف ينتصر أعداءه ، جاعلاً منهم أضحوكة بغداد على مدى أجيال . لقد ابتكر جابر حيلة تتلخص في أن يحلق شعره حتى تصير رأسه أنعم من خدود العذارى ، ثم يكتب الوزير رسالته ، وينتظر حتى ينبت الشعر ويكسو الرأس وتختفي الكلمات ، وبعدها ينطلق بالرسالة . وجابر لا يطلب سوى ثمن معقول : زمرد التي يتلظى رغبة فيها ، ومالاً يمكن تكثيره وتنميته . ولذلك لا يهمه مضمون الرسالة ؛ فالخليفة والوزير في رأيه فخار يكسر بعضه ، والمهم بالنسبة إليه هو أن يبلغ الرسالة وينال المكافأة .

وكلما اشتد الصراع بين الخصمين الكبيرين اودادت أحوال الناس سوءاً ، بسبب الكساد وتوقف الإنتاج وعلاء الأسعار ، وما فرضه الخليفة على الفقراء من ضريبة ، أسماها عبد الله ـ العقل المدبر ـ بالضريبة المقدسة التي يتقدم بها الناس دفاعاً عن خليفتهم . وينطلق جابر بالرسالة ، لاهثا خلف أحلامه ، يسرع في سيره مجتازاً الليل الصحراوي وهو يحلم بالعودة السريعة إلى زمرد ذات «الإليتين اللتين تتلاحق لهما الأنفاس» ، مستعيناً على مشاق الطريق وقلة الزاد بالغناء :

الطريق الذاهبة إلى بلاد العجم متعرجة وطويلة .
أما الطريق العائدة من بلاد العجم فهي مستقيمة وقصيرة .
الرمال حمراء : ملونة ، لكنها ساكنة .
ولا تستطيع أن تهمز جوادها مثلي .
الشمس متوهجة ، تتألق كالعروس ، لكنها مقيدة بدورتها ، ولا تستطيع أن تهمز جوادها مثلي .
أقسو على حوافر جوادي لأني مليء بالأشواق .
كل ما ينتظرني لا يحب الصبر أو الفراق

لا الزوجة ، ولا الثروة ، ولا المراتب .
المرأة برغم حزام سروالها إن طال انتظارها .
والثروة تتخاطفها الأيدي إن طال انتظارها .
والمراتب يسرفها الطامعون إن طال انتظارها .
أفسو على حوافر حوادي لأني مليء بالأشواق .

وحين تصل الرسالة إلى ملك الفرس الذي ينحرف شوقاً إلى أن يطأ بعداد الغانمة المهيبة ، وبفرأ الرسالة ، يُساق حاسر الى الموت على يد حلاد فاس أسطوري الخلقة . وتنتهي المسرحية بالحلاد وهو يحدق في رواد المقهى الذين رأوا في نصرف الوزير غدراً وخسة :

كان مونه تحت قروة رأسه .
ولم يدر .
قطع البرازي بحمل قدره على رأسه
ولم يدر .
كان يحلم بالعودة وجلاً عالى الرنة ،
تنتظره زوجة وثروة ،
لكن بين الموت وهذه العودة
المسافة سؤال .

٤ ـ ٢

في مسرحية «الملك هو الملك» ، وهي آخر مكتبات ونوس ، يبدو الحضور البريختي فوريا . إنه هنا لا يتمثل فحسب في أصداء نصية أو نقية ، أو اختيار لمقولات بريخت النظرية ، بل يكاد يكون الأمر أقرب إلى النقل . والفارق بين الرجلين ، أن بريخت في «الرجل هو الرجل» يمتلك وعياً حاداً بآليات التغريب التقنية ، لا يغفل حدة بنسق فلسفي ، ورؤية متماسكة للعالم .[١٣]

وفي «الملك هو الملك» نحن مع لعبة ونوس الأثيرة ، أي الإصرار على أن ما يحدث هو حكاية نروى لتستفاد عبرتها ، أو لعبة يقوم بها لاعبون محترفون :

عبد : (منادياً وسط الضوضاء) هي لعبة !
أبوعرة : هي لعبة .
الملك : نحن نلعب ..

ومادام الأمر يقف عند حد كونها لعبة فإن كل شيء مباح ، إلا إذا جاوز الحدود إلى الفعل المؤثر .

عرقوب : (ووراءه المجموعة الأولى) : مسموح .
السباف : (ووراءه المجموعة الثانية) ممنوع ..

ثم يجرنا المثل أن المسموح قديم قدم البشرية ، كالدهماء والعامة ، على حين يجرنا الآخر عن الممنوع فيدرج تحته الملوك والأمراء والسادة وإذا شد الدهماء ، شد الملوك ، حتى استقر الأمر على صيغة فلسفية مأمونة ، تتحدد في جعل المسموح على قدر الممنوع ، طلبا للتوازن والسلامة واستقرار الأمور .

عرقوب : أن نتخيل ؟
السباف : مسموح
عرقوب : أن نتوهم ؟
السباف : مسموح .
عرقوب : أن نحلم ؟
السباف : مسموح ... ولكن حذار !
عرقوب : أن يتحول الخيال إلى واقع ؟
السباف : ممنوع .
عرقوب : أو يتحول الوهم إلى شغف ؟
السباف : ممنوع
عرقوب : أو تتحد الأحلام ، وتتحول إلى أفعال ؟
السباف : ممنوع .

هذه هي الأسس التي تنم على أساسها اللعبة التي يقدمها نص ونوس الأخير . وعلى هذا فإن الأحداث تدور في مملكة خيالية ، في محاولة لا ستخدام التغريب عن طريق التاريخ . ومن خلال مدخل وخمسة مشاهد وأربعة فواصل ، يستخدم ونوس اللافتات التي تقدم صياغة فكرية مكثفة لكل مشهد ، تحتوي أحداثه ، ونلخص ما فيه من عبرة . وفي بداية المسرحية يتقدم كل ممثل ليقدم الشخصية التي سيمثلها . ومن ثم نجد أنفسنا مع الشخصيات التالية :

أبو عرة : وحل ملتاث ، عارف في الخمر والديون ، كان ناجراً ثم هُزم أمام منافسة الشهندر . يحلم بأن يصير ملك البلاد .
أم عرة : سيدة عملية ، تحاول أن تحافظ على الشكل الخارجي لأسرتها .
عرة : مراهقة ، حالمة . تحب ثائراً زادبكالبا .
عرقوب : صبي أبي عرة وخادمه ، يحلم بعرة زوجة .
الملك ووزيره وسياف
الشيخ طه وشهندر النجار : رمزا الدين والاقتصاد .
زابد وعبد : الثورة وفكرها .

وتبدأ الأحداث في البلاط ، حيث يصر الملك على التنكر والتحول في المدينة . وعلى الرغم من ارتياب الوزير وتحذيره فإن الملك يصر على زيارة بيت أبي عرة واستضافته ليمثل دور الملك نهاراً كاملا ، حتى تتاح للملك نسلية من نوع خاص . وفي بيت أبي عرة تلتقي بزوجته وابنته وخادمه ، حيث يصطحب الملك ووزيره أبا عرة وخادمه إلى القصر ، ويحدثان لأم عرة موعداً لمقابلة الملك وتقديم شكواها إليه

وفي القصر يستبقط المواطن أبو عرة وقد صار ملكاً . وهو بدلاً من أن يبحث عن تفسير لما يجري حوله ، يشرع في ممارسة سلطاته بصورة تثير الإعجاب ، فهو يستدعي مقدم الأمن ويطلب الضرب بيد من حديد . وتتحول اللعبة التي كان الملك يرى فيها متعة خشنة إلى حقيقة واقعة . وحين تأتي أم عرة لا تعرف شخصية زوجها ، أما الملك الحديد فيتعامل معها بوصفها امرأة عربية عبه . وفي هذه الأثناء يفلح الوزير في استعادة مكانه . وتنتهي المسرحية بأن يصاب الملك الحقيقي بذهول بعد أن أنكره الجميع حتى الملكة .

أما عرقوب فقد خصر كل شيء . وصيفت عرة إلى بيت الوزير ، وظل الثائران زابد وابو عبد يتحدثان عن التنكر : بدايته وحتمية نهايته . ثم ينتهي العرض المسرحي بتذكيرنا بأن ما حدث كان مجرد لعبة .

الملك : لعبة ، ربما كانت لعبة . (لهجة إصدار الأوامر) من الآن فصاعداً . اللعب ممنوع .
المجموعة:(وراءه) اللعب ممنوع .
الملك والوهم ممنوع .
المجموعة:الوهم ممنوع .
الملك والخيال ممنوع .
المجموعة الخيال ممنوع . (بصفق الشهبندر والإمام) .
الملك والحلم ممنوع
المجموعة:والحلم ممنوع . (بصفق الشهبندر والإمام)

وعلى هذا النحو حاول سعد الله ونوس أن يقدم إلينا مفهومه للسلطة والصراع عليها .

١ ـ ٣

فى مقدمة مسرحية «المعاملة .. » يحدثنا ونوس عن حلمه الخاص ، الذى يتمثل فى خلق ما يسميه «مسرح التسييس» . وهو مسرح ـ كما يقول لنا ونوس ـ يختلف عن المسرح السياسى . ولكننا إذا تركنا التلاعب اللفظى المنحدق فى التسمية جانبا ، فلن يكون ثمة فارق بين التغريب البريختى وهذا المسرح / الحلم

و«مسرح التسييس» ، فيما يرى صاحبه ، هو حوار بين مستويين ، الأولى هى العرض المسرحى الذى يقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور ومحاوره ، والثانية هى جمهور الصالة الذى تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته . ولذلك يحاول ونوس أن يبدأ هذا الحوار ومن ثم عكننا أن نفهم ولعه بوضع مسرحية داخل مسرحيه ، منذ كتب «حفلة سمر» ، حيث تجرى المناقشة بين الصالة عما فيها من متفرجين ومستهلكين وطالبى متعة ، والخشبة حيث المخرج والمؤلف وبقية أعضاء العرض من الممثلين . وهو ما نجده أيضا فى عمله التسجيلى الوثائقى «سهرة مع أبى خليل القبانى» ، حيث يتحرك العرض بين عروض أبى خليل القبانى المسرحية فى القرن التاسع عشر والجمهور من القادة التجاريين والاجتماعيين والعامة . أما فى «**القبل**» ، فإن العرض يبدأ بداية تكاد تكون أرسطية ، عدا حرص الكاتب على عدم ظهور والد الطفل القتيل ووالدته ، حتى لابتورط فى تقديم موقف ميلودرامى يستدر الدموع . ومن ثم التعاطف الوجدانى فحسب ، دون الفهم الموضوعى ، يحرص الكاتب على أن يشير إلى الجميع بالأرقام ، باستثناء وكريا ، الشخصية المحورية الفاعلة فى العرض كله . ثم ينهى العرض مجموعة الممثلين وهم يوجهون حديثهم إلى جمهور الخشبة ، مؤكدين لهم أن ما حدث كان تمثيلية تهدف إلى الحث على استخلاص عبرتها . وهو نفس ما نجده فى مسرحيه «**الملك**» ، إذ يدخل الشخوص وأحدهم يقرأ الملاحظات الأولى . ويطلب الكاتب إليهم أن يدخلوا إلى المسرح كما لو كانوا مجموعه من لاعبى السيرك

وإذا كان ونوس يحرص على حوار الخشبة والصالة على هذا النحو ، فإن بعض جمله يبدو غير طبيعية ومقحمة ، كما نرى فى مسرحية «القبل» ، أما فى حابر فقد وفق الكاتب فى عمله . وبدا العرض المسرحى وكأنه **سهرة موءات** ، وبدا «التعرب» جزءاً من لحمة النص ، غير منفصل عنه . فحين فى مقهى شعبى ، ينتشر فيه رواده فى فوضى المناضد ودخان النرجيلة وعناء أم كلثوم المنبعث من «الراديو» وفى هذا الجو تبدو تعليقات الرواد تلقائية ومرتجلة وعفوية . وقد فرض شكل السهرة وجود «**الحكواتى**» ، وهو أداة القص الشعبى الأولى . أو هو ـ بعبارة أدق ـ الوسيط بين الحكاية الشعبية والمستمعين . وإذا كنا نرى فيه ـ وهو يقص ـ أكثر من مجرد قاص ، كأن يعلق بفصله فيسفل ما يقوله . فإنه فى مسرحية ونوس حكواتى يحاول بقوه بدور الراوى ، أو هكذا يوحيها النص ، برغم أن هذا الحياد زائف ، لأنه يتدخل من حين إلى آخر ليلفتنا إلى معنى ، أو ليركز على حدث ، أو يكرر لازمة لغوية دالة .

وإذا كان الممثلون فى المسرحيات التى سبقت «المعاملة .. » يبدأون بالكلام بشكل استعلائى توحيبى فإن المبادأة فى هذه المسرحية كانت من نصيب الجمهور

زنون٣ . أى وماذا نحمل لنا العم مؤنس هذه الليلة ؟
زنون٢ . هذه المرة جاء دورها
زنون٣ تقصد السيرة .
.....
زنون١ أى ياعم مؤنس ... هل تحمل سيرة الظاهر أم لا ؟
الحكواتى :(بهدوء ، وهو يشرب الشاى) ما جاء دور الظاهر بعد

وإذا كان هذه المبادأة تضعنا فى جو تلقائى . فهى أيضا تشير إلى أن ونوس يستخدم الحكواتى أداة جمالية تراثية ، ولكن مع عكس وظيفتها فى القص الشعبى يبدو الحكواتى مستجيباً لرغبة المستمعين ، لأنه ـ هناك ـ رجل يرتزق من عناء القص الشعبى ، ولا سعه إلا أن يلبى رغبة الذين سيفيدونه المال بشكل مباشر أو غير مباشر أما هنا فليس الحكواتى مجرد فنان منح للفن ومرتزق منه ، بل هو الفنان المتسلح برؤية للواقع ، والممسك بدور ما لفنه . ولذلك تصبح العلاقة بينه وبين جمهوره علاقة تصادم

وفى مسرحية «**سهرة مع أبى خليل القبانى**» يتحول المبادئ بين الصعود والمقاعد مخاطبا الجمهور، جوهر العرض

باسادة ياكرام !
عن بدحل مسرحنا بعم
ومن بردد بدم
سهرتنا اليوم فيها عبرة فيها منعه
فيها غناء ورقص ونسحبص .
باسادة ياكرام !
تفصلوا ولاتردوا !
السهرة مسلية ومفيدة
فيها حكايه حبالية وفيها حكاية واقعية .
سنروى هرون الرشيد مع الأمير عامر بن أبدب
وقلبت القلوب
فقد عراضة أدبية تلحسة تشخصية
القها الشيخ أحمد ابو خليل القبانى
من التاريخ القديم استليمها

حكمها وحلها ، ومع فرقته شخصها .
سنرون أيضا قصة القبائل مع الشيخ سعيد العرا
الشخصيات خفيفة والوقائع ثانية
حكاية واقعية
جمعنا حبوطها من الوثائق والأحبار
وسنعيد تمثيلها أمامكم الليلة .
باسادة ياكرام !
تفضلوا ولاتتردوا ! (ص ١١)

ولايقتصر حديث الممثلين إلى الجمهور على بداية المسرحية ؛ فالكاتب يحاول خطفه للسياق أن يلفت النظر إلى ما يريد قوله ، مثلما حدث فى مسرحية « **القبل ...** » ، وكما توقف الحكواتى عن القص فى فمة توتر الموقف ليسريح قليلا ويحتسى قدحاً من الشاى فى مسرحية المغامرة .

إن يلدوز يحاول أن يضع جمهوره فى قلب العرض المسرحى ؛ وهو لذلك يبحث عن « **القاسم المشترك** » بينه وبين هذا الجمهور ، بحيث تظل هناك مسافة تتيح الحوار والاختلاف ، وتجذب الجمهور بعيداً عن الاندماج الذى يتجاوز المسرح الأرسطى وقد جاء التركيز — من ثم — على الجماليات الفولكلورية . ولا يتوقف التوظيف الفولكلورى على أداة مأثورة كالحكواتى ، بل يمتد إلى مونتيمات أخرى ، مثل عنصر **الحيلة** ، وهو عنصر بارز فى القص الشعبى العربى ، حيث تحتل الحيلة وسيلة خلاص فى موقف مأزوم ، بسحر القوة الرعناء عن حله . ولذلك سنجد « **ملعوب** » جابر أو حيلته ليقدم حلاً للتوتر الذى عجز عن إيجاد وسيلة للتغلب من أسوار بغداد وأبوابها التى كان الحرس يسيجها .

وفى هذا الإطار يلفت القارىء لمسرحية « **الملك ...** » قيام مونتمات **السكر** بدور كبير تكاد تقوم عليه المسرحية . والسكر فى قصصنا الشعبى يتم دائما بهدف النسلية . وذلك بأن يسكر الخليفة ووزيره فى نهاية ناجحين عالباً ، لتتفقدا أحوال الرعية وعادة ما يسمعان أو يسكرهما أن عسفاً وقع على شخص ما . وحين يغفل الخليفة على حيلة الأمر ، يرجع إلى قصره ليقرر فى اليوم التالى أن يستدعى أبطال القصة التى سمعها ثم يعيد الحق إلى نصابه[١٤] . أما فى « **الملك هو الملك** » فإن الكاتب يتصف صورة الخليفة العادل الذى يسكر ليتسلى ، فوجد ظلماً ، فنصر المظلوم وانتصر من ظالمه ، خاعلاً من الملك السامان وجلاً باحثاً عن ضرب من المتعة الخشنة .

الملك لأن ذلك يرفه عنى احيانا — عندما اصغى الى هموم الناس الصغيرة ، وارقب دورانهم حول الدرهم والقصعة ، تغمرنى متعة ماكرة فى حبائهم الرخة طرائفه لا يستطيع أى مهرج فى القصر أن يبتكر مثلها . والبوم ... هناك شىء آخر أنا أيضا فى ابتكارى . أريد أن أعاشر البلاد والناس . .
(ص ٢١ / ٢٢)

وهكذا نرى الملك فى صورة مخالفة لما اعتدنا فى القص الشعبى ، فهو هنا يبتكر بحثا عن متعة خشنة ، وهو يعصى فى لعبته حتى لو أدت بإنسان من رعاياه إلى الجنون — وحين يحذره وزيره بأن اللعبة خطرة يقول : وهذا ما يزيدها إمتاعاً ، أعرف أنها خطرة ، وربما فقد هذا المفعل فى نهاية المطاف عقله ، ولكن لا أستطيع أن أكبت ميلى الشرس إلى السخرية والعبث !

وإذا كان يلدوز يحول وسائل التسلية فى الجماليات الفولكلورية إلى وسائل متعة وتعريبه ، وذلك حين يجعل العلاقة بين الحكواتى وجمهوره علاقة تصادم ، وحين يعكس موضوع السكر . فإنه يوظف اللغة الشعبية والتراثية بعامة توظيفا يؤكد مفارقة اللغة للواقع الراهن . ولذلك يتحدث أبو عرة بلغة تحتج إلى السجع ؛ بالإضافة إلى أنها — معجماً — تكاد تكون مهجورة .

أصبح سلطان هذه البلاد ، وأسند الفضة ولو يومين على العباد ، (معبا) أفتش الخم على بياض . فيقضى أمرى بلا اعتراض على الشيخ الخائن المخادع أجرسه على حمار بين العامة ، ثم أنسفه بلفة العمامة

أما لغة عبيد وواهد — وهما رمزان للثورة — فهى يتحدثان لغة حديثة على نحو يولد مع لغة أبى عرة دلالات متصارعة .

(هناك شعور بالخيبة والعصر ، الندم ينتشر ، والناس يطحنهم البؤس والخوف ، لكن التناقضات لم تنضج بعد أقول لك . وأرجو أن تبلغ الإخوان الذين تحفظوا ما أقوله ، أمام الملك الآن طريقة وحيدة مفتوحة ، هى الإرهاب والمزيد من الإرهاب)

ويلجأ يلدوز إلى تحقيق التغريب بكثير من الوسائل التى نقفها عن يحث . فهو لا يكتفى بحاكى المسرح داخل المسرح » ، أو توظيف أدوات التراث المحلوكلورى ، بل يلجأ إلى وسائل أخرى مختلفة ، نحاول إبرازها فى النقاط التالية :

- **الحدث يحكى دون حرص على التشويق أو على تنامية** وفى هذه الحالة يستخدم يلدوز الفعل الماضى تمجيدا للتغريب التاريخى ، وحرصاً على أن تظل هناك مسافة ما بين الأحداث المحكية والمتفرج ، نفى الأخير الاندماج مع البطل وتقمص شخصيته .
- **التغريب بالشخصيات وتحديد علاقاتها بعضها ببعض** ، فى تقديم درامى واضح وغير متضمن فى الحوار ، مثلما نرى فى « الملك هو الملك » أو « سهرة مع أبى حليل القانى » وهذا ما فعله برخت فى « الأم شجاعة » و « أورلا نيلانة نساءت » ، وكذلك فى مسرحية « الأم الطيبة من ستشوان » .
- **استخدام اللافتات التى تشرح المشهد أو تومىء إلى دلالته الفكرية** وفى مسرحية « **الملك ...** » أربع عشرة لافتة . تحدد لنا الأحداث أو تعلق عليها وأحياناً يلجأ يلدوز إلى التذكير بما قدمه لنا فى بداية المسرحية . وذلك حينما تتطور الأحداث إلى نقطة مهمة سنترتب عليها نتائج خطيرة .
- **تكرار شخصية الممثل فى أكثر من مشهد** . فهو يحرص على إخبارنا بأن الممثلين اللذين قاما بدور الوزير وأحد أعوانه . هما الآن يمثلان دور الخليفة المقتدر بالله وأحد عبداته . ولايقف التكرار عند شخصية الممثل بل يتعداه إلى تكرار الموقف بدلالته دون كلماته « هذا ما تحده فى سخرية الوزير من عامة بغداد . وسخرية الأمير عبدالله منهم . وكأن يلدوز هنا يؤكد معنى فكريا يشير إلى عدم وجود خلاف بين المتصارعين على السلطة

* المشاهد الإيمائية ، وهي وسيلة ميكانيكية ، استخدمها بريخت في عدد من مسرحياته ، مثل مشهد الجنود الإنجليز الذين يسلمون ملابس زميلهم المفقود إلى الحمال الهندي في مسرحية « الرجل هو الرجل » وقد استخدمها ونوس في مشهد خلع الملك ووزيره لملابسها الرسمية وارتدائهما الملابس التنكرية . ويحرص ونوس في ملاحظاته للمخرج في مسرحية « المغامرة .. » على أن يكون مشهد حلق شعر المملوك حاسم إيمائيا .

هكذا استطاع ونوس أن يقدم تعريباً مسرحياً ، في محاولة منه لصياغة رؤية فكرية يتوجه بها إلى الجماهير من القراء . فإلى أي مدى تصاعدت هذه التقنيات المسرحية مع رؤيته وعالمه ؟

٢ ـ ٣

تحاول كتابات ونوس أن تلفت منذ بدايتها إلى انطلاقها من موقف فكري محدد في المطر إلى المسرح ودوره . وفي مواجهة إشكاليات الواقع وما يطرأ عليه من تكوص وتقدم . ونستطيع في هذا الصدد أن نشير إلى تصريحاته وكتاباته النظرية عن تجربته وأحلامه ومشاريعه ، وما تمثل به نصوصه من إيماء إلى هذا الفكر . على أن الناقد لا يعول كثيراً على ما يقوله الكاتب عن النص أو حوله ، لأن كل ما يخرج عن بنية النص هو لفت وتوجيه إلى موقف فكري قد لا يكون هو نفس الموقف الذي يقوله النص من خلال عناصره ومن خلال ما بين هذه العناصر من علاقات ، بل قد يكون مناقضاً له .

ويتمحور عالم **سعد الله ونوس** المسرحي حول السلطة والقمع . حول السلطة بقود إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقدة المتداخلة في مجرد رمز تسقطي هذا الواقع . بحيث يمكن القول إن الإلحاح على هذا الرمز يجعله مصدراً للمشهد ، فيبدو السلطة بوصفها مؤسسات سياسية واجتماعية وثقافية وكأنها منفصلة عن الشروط الموضوعية التي أنتجتها وصاغتها على هذا النحو أو ذاك . وإذا كانت السلطة ـ ممثلة في المؤسسة السياسية ـ تعبيراً عن موقف اجتماعي وقيمي وثقافي وقانوني ، فإنها ـ من جانب آخر ـ أداة للقهر ، بمعنى أنها تعمل على تدعيم نظام اجتماعي وسن فكري محدد ، متوسلة إلى تحقيق هذه المهمة على أجهزة سياسية وثقافية وقانونية ، يمكن أن يجر الإصلاح من خلال قوانينها

وقد اكتسبت الدولة بوصفها تعبيراً موضوعياً عن نسق من العلاقات والأفكار والرؤى . في دول العالم التي تخربت من السيطرة الاستعمارية ، سمات خاصة ، تباعد بينها وبين الصيغة المستقرة في البلاد الاستعمارية التي تمكنت في صعودها وسيطرتها للدول المختلفة من خلق أشكال مؤسسية راسخة التقاليد . وهو الأمر الذي لم يحدث في البلاد المتخلفة بعد تحررها من النمط الاستعماري المعدل في شكل وجود قوات عسكرية وقد كان من الضروري لمؤسسات الدولة في هذه البلدان ، ولأدوات سيادة الأيديولوجية ، من التركيز على هذا التباين ، مكرسة لعدد من الصيغ الفكرية التي كان أمورها الإلحاح على تناغم السلطة والشعب في كل واحد ، تتعدد فيه الفروق والتباينات . ويبرز النص المسرحي لونوس هذا التحول حول السلطة ، منذ أن قدم « حفلة سمر » حتى مسرحية الملك .. » . وهي آخر ما أخرجته المطابع له . وإذا كان ونوس يسحر من المفارقة الكامنة في حديث المخرج ـ في « حفلة سمر » ـ عن اندماج الجماهير مع السلطة الوطنية ، متجاوزة الطائفة ، وأهل الغربة الذين لا يعرفون معنى الحرب وأسبابها ، فإنه يقدم عالماً مشدوداً إلى أجهزة هذه السلطة شداً قوياً ويحلل ذلك في طرح السؤال من نحن ؟ وكأن الجميع كل واحد متجانس العلاقات والمصالح . بحيث يصل مع نهاية المسرحية إلى أن الجميع مسؤولون بشكل مباشر أو غير مباشر عن مكنة يوبيو . وحتى حين ينصم إلى الحوار ذلك الكهل الذي يأتي الغربة ـ وهي تواجه الحرب ، بطل الأمر في إطار صبق ، وتصحى الكاتب غير قادر على اختراقه . بسبب الإلحاح على السؤال الذي صرخه النص منذ البداية وتنسى المسرحية بالجميع وقد قرروا التوجه إلى المسئولين بحثاً عن مسئول

وفي هذا المطر ، سجل مصطلح الشعب People بدلاً من الطبقة Class . وبصحي التناغم harmony بديلا من الصراع Struggle . وتصبح الدولة محرد وسط بيض فقط بين التوسط بين الطبقات والجماعات المتباينة ، او لنقل . بعبارة أخرى ، إن الدولة تظهر منفصلة عن الجماهير وعندما تصبح الدولة جهازاً قوياً متعالياً عن الجماهير تنمو الظروف الملائمة للإرهاب السياسي

وفي مسرحية « القبل .. » يرى هذا الانفصال في صيغة حادة . فالمدينة تحولت إلى طرس منفصلين ، علاقتهما عبر متكافئة . القبل ومن القهر الذي تمارسه جهاز الدولة وعلى قمته الملك . والناس صحاياه العاجزون ، الذين يعيشون في نطاق صبق محدود من العلاقات :

أصوات حقاً ماذا يبدو ؟
بكريا : أنا أقول لكم مادا يبدو .. يذهب جميعاً ونشكو أمرنا للملك يشرح له ما يحل بنا . ونرجوه أن يرد أذى قبله عنا (ص ٢٠)

وحين يذهب الجميع ، يذهبون في الخفاء بالغ ، حتى يعجزون عن رفع أصواتهم نحو الملك ، أو الحديث معه . فضلاً عن تقديم الشكوى وإذا كان الانفصال يبدو في « القبل .. » هذه الصورة التي تضع الملك في مستوى يجاور إنسانيته ، فإن الوضع لا يختلف في « المغامرة .. » عن هذه الصورة ، فقد استغرق الناس في تعداد على أصوات حرس الحديقة وهم يطلقون إلى أبواب بتعداد لإعلانها ومنع خروج الناس منها . وكان هذا يعني لدى العامة أن الأمور قد بلغت حداً من التوتر يسيء بشر عظيم وفي هذا الوضع لم يكن من بين سكان بغداد من يسأل عن سبب الصراع :

الرجل الرابع ما أجهله كثير . كنت أسأل إن كان بينكم من يعرف سبب الخلاف وتوتر الأوضاع ؟
الرجل الأول يسأل عن سبب الخلاف ! !
المرأة الأولى وكيف يمكن أن نعرف لماذا تختلف السادة
(ص ٧٥)

وما دامت الأمور قد ساءت بين الطرفين المتصارعين ، فقد نشأ خوف عظيم يرجمه البغداديون في مكالمهم على الخبز ، محاولين ابتياع أكبر قدر منه تحسباً للأيام القادمة

وإذا كان عامة بغداد يبدون على هذه الصورة المزرية من العجز ، مع إدراكهم عجزهم ، ويحرصون عليه كأنه الملاذ الوحيد فى غمرة الصراع ، فإن المتصارعين على السلطة يعرفان هذه الحقيقة الواضحة ، وحينما يسأل أحد أعوان الوزير عن موقفهم ، يجيب الوزير قائلا فى ازدراء : «العامة .. ! ومن يبالى بالعامة ؟ لا .. هؤلاء لايشبون أية محاوف . يكفى أن تلوح لهم بالعصا حتى يجتمعوا ويلعنهم طلبات بينهم » . وهى نفس الإجابة التى يقدمها الأمير عبد الله إلى أخيه الخليفة : «فتنة ! عامة بغداد تحدث فتنة ؟ ! بفضلك ياخليفة المسلمين أن تعرف رعيتك . أما أنا فأعرفهم جيداً ، قد يتذمرون ، ولكن ما إن يروا وجه حابس حتى يصمتوا تذمرهم ويبلعوه مع ريقهم .. وفى النهاية سيولون ، ليتشوا الأرض من أجل تسديد الضريبة » .

وإذا كان الأمير عبد الله يحير الخليفة بأنه لا يعرف الرعية ، وإذا كان أهل الغربة المدمرة فى «حفلة سمر .. » لا يعرفون شيئاً عن الحرب ولا يفهمون معنى للوطن ، فإن ذلك أمر طبيعى فى ذلك العالم المدجن ، الذى تقوم فيه علاقة الملك برعيته على أساس من كونهم وسحاً يمكن أن يفقد الملك حين يشعر بالضجر . ومن ثم لا يوجد سوى طريق واحد لكى يعرف حياتهم وعلاقاتهم ، هو الذى يشير إليه الوزير حين يقول : «إن التقارير الأمنية تحمل إلينا المدينة عاريه إلى هذه القاعة ، كل الخبايا والانحناءات والأفكار ، فلماذا نعرض شخصك السامى للاحتكاك بالروح والوساخة .

ورغم هذا الانفصال بين الطرفين ، الناتج عن اغتراب المتجبين عن عملهم ، والنظر إليهم بوصفهم وسخا ، فإن كل المحبوبين فى عالم ونوس لا يحدون وسيلة لاستعادة حقوقهم سوى التوجه إلى هذه السلطة بحدث هذا فى «الفيل» . «أما فى «الملك» .. » فقد كان أقصى مايتمناه المرء أن يقابل الملك .

أم عرة كانت مصيبة واحدة ، وصارت مصيبتين أولاد الحرام حرموا ثيابنا . وهو اشتدت عليه اللوثة ، وضاع عقله فى الفلوسة الحمل ثقيل ولا أعرف لمن أشكو بلائى آه لو أستطيع أن أقابل ملك البلاد

مصطفى ماذا ستقولين له ؟ .

أم عرة ماذا سأقول له ! على لسانى احمال من الكلام سأقول سأقول بالملك الزمان ، العباءون واللصوص يحكمون البلاد ، ويبيعون أوراق العباد . العدل نائم ، وليس هناك من يفتش أو يحاسب . العش رائج والتعدى سائد ، لاسلامة ولا كرامة ولا شريعة (ص ٥٠)

٣ ـ ٣

فى هذا العالم المدجن ، القائم على علاقات قسر معممة ، يضحى الفرد عاجزاً عن العمل . إنه فاقد للانتماء لجماعته ، غير قادر على التواصل معها ، بل يضطره ضغط الحاجة إلى الإقدام على اقتراف الجرائم فى حقها . مثلما نجد فى شخصيات زكريا فى «الفيل» وحابس فى «المغامرة» وعرفجة فى «الملك» .

والقسر فى هذا العالم غير مقصور على الفرد ، بل يمتد فيطال الجماعة بأكملها . لقد كان أهل الغربة فى عجزهم عن فهم معنى الحرب كأنهم نجسيد دامغ للعجز عن الانتماء فى «حفلة سمر» . أما أهل بغداد فقد راهم إلى الصمت يقدمون مبررات سيادة عالم القهر واستمراره .

على أن القهر يبرر نفسه ، ولايمكن الحديث عن سيادة مطلقة لسمة واحدة » . لأن ذلك يعنى تجمد المجتمع فى وجه واحد من وجوه الحياة ، وهو أمر مستحيل . وبرغم سيادة القهر وقوته فى عالم ونوس فإنه يخلق نقيضه ونفيه ، وإلا انعدم الفعل الإنسانى الخلاق ، وتجمدت الحياة وصمتت ، وونوس يعى هذه الحقيقة ، حقيقة تولد الجديد من أحشاء القديم ، وحتمية هذا التولد فكيف يجد لنا نقيض القهر ؟

السمة الغالبة على أصوات الاعتراض على القهر فى عالم ونوس هى سمة السلبية المطلقة . والعجز عن عمل أى شىء من شأنه أن يكون بديلا للتحالف والارهاب فالمملوك منصور فى «المغامرة» يتوقف رفضه لما يجرى حوله عند حد تحذير حابر من الخطر المحدق وحين يعرف سبب جابر فى الخروج بالرسالة . بالرغم من حصار حرس الخليفة لبغداد ، لايفعل أكثر من الحزن لاندفاعه وسهوره . أما الرجل البغدادى رقم (٤) فإنه يقنع بمجرد الكلام أمام الحوانيت ، وكلاهما لايقف بعيداً عن ساحة المعركة ، وبرغم ذلك لم يطمح واحد منهما إلى اتخاذ موقف جاد وجدى

وفى مسرحية «الملك» يحرص الكاتب على إبراز وابد وعبيد ، مشيراً بهما إلى البديل التاريخى للمجتمع المهزوء المفهوم ، بيد أنهما لايفعلان أكثر من الحديث بثقة الدوجماطيقيين عن نهاية عصور السكر ، وحنينه العودة إلى العصور الموغلة فى القدم ، حيث لم تكن هناك ملكية أو استغلال بالمال والجاه والنساء ، وعلى الرغم مما فى حديثهما عن تطور المجتمع الإنسانى من محاجة تشير إلى فهم رومانتيكى طوباوى ، بل فهم ماطئ يتم على جهل ونوس بمصادر فكره الكلاسيكية إلا أن المرء يمكن أن يعثر لهما ذلك ، لو كان قادرين على تقديم فعل إنسانى خلاق وإزاء هذا العجز عن الفعل لم يكن بإمكان عبيد ، العاشق الرومانسى ، أن يعدم شيئاً إلى عرة . وهكذا تُسافر الفتاة الحالمة بفارس نبيل إلى قصر الوزير ليشير مصيرها إلى الأفق الثورى لعالم ونوس .

٤ ـ ٣

فرض توظيف أدوات التراث الشعبى التشكيلية والحالية على نص ونوس المسرحى النسق العام لهذا التراث ، وبشكل خاص نسق الحكاية الشعبية كما حددها «بروب» و«دندس» و«بامبيل» ، وهو نسق يمثل حركة من السالب إلى الموجب على النحو التالى : [١٠١]

الاحتلال ← التوازن

أو من

النقص ← تصفية النقص

والنسق العام لمسرحية «الفيل» يقوم على هذا النحو البسيط ، فبعد أن كان زكريا واحداً من فقراء المدينة الذين يعانون شظف العيش ، وقسوة الحياة ، والعجز المادى والنفسى ، تحول إلى حابس للفيل . مكافأة له على تملقه للملك إن محاولة تقديم شكوى للملك تكشف عن التوجه السلطوى لفيه وحينما وجد الفرصة سانحة أمامه لتصفية نقصه ولصعود طفيلى ، حول مأساة الجماعة إلى خلاص فردى له .

وإذا كان سنق «الفيل .. » سفاً بسيطاً على النحو السابق فإن سنق «المعاصرة» أكثر تعقيداً ، ويطبق عليه السنن العام للحكايات الشعبية غير البسيطة ، الذى قدمه كلود بريمون مع تعديل بسيط

تـــدهور ← ارتـــقـــاء
وذبـــلـــة ← عـــقـــاب

فحاير مملوك ذكى ، وشجاع معاصر ، تحاول الصعود من هذه العبودية والفقر المزرى إلى موقف يمتلك فيه حريته ويجور روحة غامة ونروة . لكنه فى محاولة صعوده يرتكب ذنبلة الصعود الفردى على حساب خدمة عدوه الطبقى ووطنه ، فيكون جزاؤه فى نهاية المسرحية الفشل . وهو نفس ما تحدث لعرفوب وعزة فى مسرحية «الملك » ، ويعيد عبد الصبور على لسان المعلم الذى أدى دوره عرفوب قائلا (لم أعرف كيف انتصف مائتين مثلى . ولم أعرف كيف أصل إلى اللذين فبلى .)

وإذا كان الكاتب قد نزل ركريا ملا عقاب ، برغم تحطيمه للقواعد الخلقية فإنه قد أنزل العقاب بالجماعة ، لأنها هى التى أتاحت له أن يحوزها ، وهيأت الشروط التى تخلق الأقبال وتجعلها تتكاثر أما فى «المعاصرة» فإن العقاب ينزل بحابر ، لأنه هو الذى سعى بنفسه إلى عدوه . عارضاً عليه خدماته . مصورا أن فى ذلك خلاصاً له من نفسه

٤ ـ ٤

لقد قدم بوس عالماً مسرحيا ، وحب الخيارات ، يبحق فيه واقعنا فى صورة حادة الخطوط والألوان ، محاولا أن يقدم نمطاً من فن المعرفة التى تحرص على التواصل مع جمهورها وقد يتهمه بعضهم بالاحتفاء فى محاولاته ، وقد يراه بعضهم كائنا يقدم حلما ، محبطا ، وهو معرض للوضوح التعسفى فى الواقع العربى . وقد يرى فيه بعضهم كائنا حبس الوانا ، تقدم بصوصه عالما مدحما عاجزا مهزوما ينسحق حول أداة قهره ، إلا أن بوس يقول لنا .

إن أحلم بمسرح تمثل فيه المساحتان ، عرض تشترك فيه الصالة فى حوار مرتجل وعى ، يؤدى فى النهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعتنا ومطمعة قدرتها ووحدتها) ويجب علينا ألا نهون من شأن الحلم ، فهو دوما جزء من الواقع وأداة تحويله !

• هوامش

(١) راجع جورج فرم «الصراع بين التعبير واللاتعبير فى المجتمع العربى» ـ الباحث ـ العدد الأول . السنة الأولى . نوفمبر ١٩٧٨

(٢) محمد بدوى «معاصرة الشكلى عند واتبى السبعينات» ـ فصول العدد الثانى من المجلد الثانى . ص ١٢٨

(٣) عن مسرح بريخت يمكن للقارئ العربى الرجوع إلى
• برتولت بريخت «نظرية المسرح الملحمى» ترجمة جميل نصيف منشورات وزارة الإعلام بغداد ١٩٧٣ .
• رونالد جراى «بريخت» ـ ترجمة نسيم مجلى ، مراجعة أحمد كمال وكى الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢
• إبراهيم حمادة «آفاق فى المسرح العالمى» المركز العربى للبحث والنشر القاهرة ١٩٨١ .

(٤) الفصل فى بيرآجيه بوشار «المسرح وفكر البشر» ـ ترجمة سامية أسعد الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١٣٧ / ١٣٨ . القاهرة ١٩٧١

(٥) نفسه .

(٦) يقول بريخت : «للمسرح الملحمى ليس شيئاً جديداً تماماً من ناحية الأسلوب ، فهو فى طريقه عرضه ومحاسنه ، وفى تأكيده على الجانب الفنى ، مرتبط بالمسرح الأسيوى القديم» . راجع ص ١١٢ من «الرؤية الإيداعية» ـ مجموعة مقالات حررها هاسكل فولك وهيرمان ماينجر ترجمة أسعد حليم ، ومراجعة محمد مندور سلسلة الألف كتاب ، القاهرة ١٩٦٦

(٧) آفاق فى المسرح العالمى ، ص ٤٦ .

(٨) سعد الله ونوس : «مقامات لمسرح عربى جديد» مجلة المعرفة ، العدد ١٠٤ ، دمشق ، أكتوبر ١٩٧٠ .
وراجع أيضا مقدمة «معاصرة رأس المملوك جابر» ـ دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٧

(٩) لسعد الله ونوس المسرحيات التالية
١ ـ حكايا جوقة الطوافيل ، ومسرحيات أولى
٢ ـ عصفة الدم ومسرحيات ثانية
٣ ـ حفلة سمر من أجل (٥) حزيران . اعتمدت على نسخة مخطوطة ، وسوف نشير إليها فى هذه المقالة بـ «حفلة سمر» فقط

٤ ـ سهرة مع أبى خليل القبانى منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٣ .
١ ـ الفيل يا ملك الزمان» ـ فى مجلد واحد مع «معاصرة رأس المملوك جابر» دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٧ وسوف أشير إليها بـ «الفيل .. »
٦ ـ «معاصرة رأس المملوك جابر» ـ وسوف أشير إليها بـ «المعاصرة»
٧ ـ «الملك هو الملك» ـ دار ابن خلدون للطباعة ، بيروت ١٩٧٧ وسوف أشير إليها باسم «الملك» .

(١٠) يشير أشرف بوبو فى روايات من مثلى» مخلوقات عاصفة العراوى الحمقاء ، والأشجار واعصاب مزدوجى ، لعبد الرحمن مجيد ، وهودة الطائر إلى السحر ، لحلم بركات ، وعمرها وفى دواوين مثل «السحر القتيل» لصلاح عبد الصبور ، ومرثية للعمر المحمول» لأحمد عبد المعطى حجازى ، و«الكتاب بن يدى روفاء البجامة» لأمل دنقل أما فى المسرح فقد ظهر ذلك فى «الدراويش يعتزون عن الحقيقة» لمصطفى الحلاج ، و«النار والرسول» لألفريد فرج ، و«أغنية على الممر» لعلى سالم ، و«الرجاج» لمحاكمة رومان وهد ، بعد أمثلة فحسب

(١١) الفيل ص ٧٨

(١٢) الفيل ص ٣٨

(١٣) ثمة مقال طويل ، بدوس فيه صاحبه التشابهات بين الصين ، وينتهى إلى تأكيد أن بوس قد قام بما يشبه عملية «التصوير» على طريقة غيرى الكتابة التجريبية فى المسرح المصرى . والكاتب يرى أن بخول بطل «الرجل هو الرجل» لبريخت يقوم لنا مبررا ، على حين يشير بعدم الاقتناع بصدد تحول أبى عزة فى «الملك» إلى ملك من طراز بطركى على أن الكاتب يرى أن بوس استطاع أن يجعل مسرحيته تصيرا للسلطة الثورجوازية ، من وجهة نظر ماركسية ، وهو عالم نقد به بريخت . وعلى حين يرى أحمد الحمو كاتب مقال «الموقف الأدبى» ذلك فإن ناقداً آخر هو خليل الغصين يحلل مسرحيه بوس انطلاقا من فشله فى القيام بالتحليل السوسيولوجى الطبقى . برغم إتجاهه بذلك فى خلال النص وفى تقديرى أن بريخت قد عجز عما يريد نقده ، وهو إمكانية تحكيك الإنسان كآلة صماء ، ثم تركيبه مرة أخرى على نمط آخر مختلف أما رأى الغصين فيمكن أن يوصف بالجودة بعد تنبيه من لمحته الإيديولوجيه راجع
• أحمد الحمو «الملك هو الملك» ثم «الرجل هو الرجل» ـ بين سعد الله ونوس وبرتولت بريخت» الموقف الأدبى ، العدد ٨٦ ، يوليو ١٩٧٨ دمشق
• خليل الغصين «الكتابة المهمومة ومسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس الباحث ، العدد التاسع ، السنة الثانية ، مارس ١٩٧٩

(١٤) راجع ـ على سبيل المثال ـ حكاية الجمال والنساء فى ألف ليلة وليلة

(١٥) راجع المقال المماثل لسرا قاسم عن «المفارقة فى القص العربى المعاصر» فصول العدد الثانى من المجلد الثانى .

دائرة المعاجم

مكتبة لبنان - بيروت

مؤسّسة أكاديمية تعنى باللغة العربيّة في كافة ميادين المعرفة

يعمل ويساهم بدائرة المعاجم، تأليفاً وتحقيقاً وتحريراً، صفوة من العلماء العرب وأعلام الأدب والفكر، منهم:

الدكاترة والأساتذة: أحمد الخطيب، مجدي وهبة، ألبير مطلق، عبد الحميد يونس، بطرس البستاني، كامل المهندس، وجدي رزق، يوسف خيّ، حسن الكرمي، مصطفى لهني، رجا نصر، ابراهيم الواكد، جاسم الفارونقي، أحمد زكي بدوي، عدنان علبي، اللواء شفيق عصمت، العقيد أنطوان الدحداح، جورج عبد المسيح، محمد العدناني، نبيه غطاس، يوسف رضا، مارك لهيليبي، آرثر غورمان، برون وملكوك، تيربيار نجارد، كاتي كيلبانربك، آن كاترينج، اندرو سيفرين، وغيرهم..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم، عبر ٥٠ معجماً قيد الإعداد والطبع والمعاجم كلها موثقة، وتساير ما تقره المجامع اللغوية العربيّة من مصطلحات.

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان:

د. مجدي وهبة، وجدي رزق غالي: معجم العبارات السياسية الحديثة انكليزي - فرنسي - عربي.

د. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب.. انكليزي - فرنسي - عربي.

د. مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب.

د. عبد الحميد يونس: قاموس الفولكلور.. عربي - عربي.

أحمد شفيق الخطيب: معجم المصطلحات العلمية والفنية والهندسية.. انكليزي - عربي.

أحمد شفيق الخطيب: معجم مصطلحات البترول والصناعة النفطية.. انكليزي - عربي.

يوسف خيّ: قاموس خيّ الطبي.. انكليزي - عربي.

أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية.. انكليزي - فرنسي - عربي.

الأمير مصطفى الشهابي، أحمد شفيق الخطيب: معجم الشهابي في مصطلحات العلوم الزراعية.. انكليزي - عربي.

عارف سليمان الفاروقي: المعجم الفاروقي.. انكليزي - عربي.

سمير حنّي فوزي العمارة: معجم الدبلوماسية والشؤون الدولية انكليزي - فرنسي - عربي.

حسن سعيد الكرمي: قاموس المناخ.. انكليزي - عربي.

محمد العدناني: معجم الأخطاء الشائعة في اللغة العربية المعاصرة..

نبيه غطاس: قاموس المصطلحات الاقتصادية انكليزي - عربي.

مصطفى لهني: معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارية فرنسي - انكليزي - عربي.

ألبير مطلق: معجم ألفاظ حرفة صيد السمك في العامل اللبناني.

مركز التوزيع بمصر

مكتبة ودار نشر أبو الهول

٣ شارع شواربي - الدور الثالث. ت ٧٤٤٦١٦ القاهرة

أنتونان أرتو

مسرح القسوة

حفيظة محمد عبد المنعم

بعد «أنتونان أرتو ١٨٩٦ ـ ١٩٤٨» من كبار رجال المسرح . وعلى الرغم من أنه كان فى حياته ممثلاً ومخرجاً شبه معمور بنتقل من مصحة عقلية لأخرى ، فإنه ترك عدة مؤلفات مهمه . يأتى فى مقدمتها كتابه «المسرح وقرينه» Le Théâtre et son Double ، الذى وضع فيه أسس المسرح الحديث ، وكان له تأثيره فى كتاب المسرح الغربى المعاصر .

كان «أرتو» يرفض مفهوم المسرح السائد فى النصف الأول من هذا القرن ؛ ذلك لأن المسرح الغربى ـ فى نظره ـ لم يكن ـ بعد ـ قد خرج إلى الوجود ، وأن إنشاءه على أسس جديدة لابد أن يؤدى إلى خلق عالم وإنسان جديدين . فالمسرح مرتبط فى ذهن «أرتو» بالكون ؛ وهذا مانتعلمه من المسرح الشرقى أو ـ بالأحرى ـ من المسرحين البالينى والهندى فكتاب Bharta Natya Castra ، وهو من أقدم الدراسات عن المسرح فى العالم ، يقول على لسان الإله «براهما» Brahma «لقد خلقت المسرح مطابقا لحركة العالم وللمعرفة المقدسة ، وللعلم وللأسطورة ... ولسوف يكون مكانا للعلم وللتزجيه لجماهير الناس» .

وفكرة أرتو عن المسرح جاءت مطابقة لكيانه براهما ؛ فهو مُولد بصفة خلاقة ، ولكن على المسرح أن يهدم ماكان قائما قبل البناء الإيجابى الجديد . ومن هنا نأتى مايطلق عليه عبارة l'action négative ، أى حركة الهدم السلبية وهى ليست بغريبة على هذا المسرح ، بل إنها جزء من طبيعته وجوهره . ولفظ القسوة إنما يعبر عن حركة الهدم الأساسية هذه ، فلا هدم بلا دمار ودماء وألم . وتدهور المسرح يرجع إلى أنه قد «قطع الصلة مع روح الفوضى l'anarchie المتأصلة فيه» .[1] لذلك صار لزاما على المسرح أن يثير القلق ، وأن يُسْهم فى خلق الثورة التى ستحدث حتما فى عالم يسير نحو الفناء ، ليعود إلى وجود جديد . وهو فى هذا يساير فكر هيجل الجدلى فى القضية ، والمضادة ، والتركيب these, antithese, Synthèse . فالكون عند أرتو مطابق لنظرية هرقليطس عن العالم من حيث إنه دائم الحركة والتغير ؛ أى إن الحياة والكون قد انبثقا مما أطلق عليه اليونانيون اسم فوضى المادة Chaos ليعودا إليها مرة أخرى ، ثم ليجرحا فى شكل مختلف ؛ وهذا مايسمى بالعودة الأبدية . ومن ثم فإن حركة التدمير فى المسرح إنما تساير حركة الهدم الكونية

وعندما أسس أنتونان أرتو مسرح «ألفريد جارى» Théâtre Alfred Jarry فى عام ١٩٢٦ اقترح موضوعا للعروض أسماه «الأحداث الخارقة» Factnalite . وهو يعنى ، على حد قوله ، «الأحداث المعبرة عن حالة الفرنسيين الحالية»[2]

وقد أدخل فى البرنامج مسرحية «الأطفال على مقعد الحكم» Les Enfants au panvoir ، من تأليف «روجر فيتراك» Roger Vitrac ؛ وهى تمثل خلل الفكر الحديث . فالثورة فى المسرح ذات شقين : اجتماعى وفلسفى ، وسلاحها «الفكاهة فى جميع صورها» ، وهدفها : الضحك المطلق ؛ الضحك الذى يبدأ من الجسد الأبله ليصل إلى هزات البكاء العظيمة»[3] .

ويضيف ارتو إلى الفكاهة والسخرية «اللامعقول» ، الذى يفجر «القوى الهدامة» Les Forces negatives ، الكامنة فى اللاشعور ، وهو يدعونا إلى التساؤل عن أسس التفكير المنطقى ، وقيمه فالمسرح لابنوجه إلى «الفكر» البشرى ليدعوه فحسب إلى التذمر والثورة على المنطق القائم ، بل يبغى غزو العاطفة كذلك لتحريكها عن طريق «أقصى طاقة للتعبير» le maximum d'expression ، مصحوبة

«بالجرأة القصوى » le maximum d'audace ، حتى يشعر المشاهد بأنه قد سُحن في مصيدة من الهذيان ، وأنه اندمج وامتزج بحق فيما يجرى على خشبة المسرح — إن مايبحث عنه هو التأثر المعرض ، والقدرة على التحلل المرسطة بالحركات وبالتكلمات . والواقع يوجهه لأساسي والحلمي ، والهذيان الذي اعتبره وسيلة دوامية أساسية »[٤] .

ويرى كلمة «l'actualité» أو الاحداث الجارية بوجه عام ، في كتاب «المسرح وقرينه» Le Théâtre et son Double من مفهومها الاجتماعي لتعبر فقط عن «أصالة الأحداث» l'authenticité des Faits وهي تأخذ أيضاً بُعداً فلسفياً ميتافيزيقياً جديداً مرتبطاً بالمصير الإنساني . فأرتو يكتب الى Roger Vitrac قائلاً «إذا أردت أن تخلق مسرحاً للدفاع عن بعض الأفكار السياسية أو غيرها فإني لن أتبعك في ذلك ، إذ لاتعتبر اهتمامي في المسرح سوى ماهو مسرحي أساساً . إن استخدام المسرح لنشر أي فكرة ثورية — إلا فيما يتعلق بالروح — يبدو لي محاولة رصيعة جداً ، ومثيرة جداً لاستغلال الأوقات والفرص السانحة »[٥] .

لم يعد أرتو يهتم إلا بكل ماهو إنساني . حتى في الأسطورة وفي كتب الأديان السماوية ، أصبح لايرى إلا ماهو متعلق بقضايا البشرية جمعاء . فما يلفت نظره في سفر Zohar هو قصة الإبن الذي يسجن الى تلتهب كالنار وهي معاصرة لنا كالنار »[٦] ذلك أن أمثال هذه القصص باقية أبد الدهر ، لأنها تمس البشرية كلها ، وتثير الأسئلة حول مشكلاتها وعلاقاتها وقضاياها الجوهرية على مر العصور . والمسرح يهدف أساسا إلى إعداد الإنسان « للثورة الميتافيزيقية » من أجل تقدم حقيقي في مصيره ، ولحل ما يبدو مستعصياً إلى مستحيلا في حالة الشر الراهنة — إن تحنيا أرتو للمسرح أداة لتوصيل أفكاره يرجع إلى أنه كما يقول : «ليس فيلسوفاً حنفياً ، بل مفكر يكتشف عن أفكاره عن طريق النص . والفصل وسيلة لاتعبير عنه تعتمد على — نوع من التأثر الجمالي emotion esthétique . فهو يبحث دائماً عن «التأثر» وأن يتأثر «شيء جميل . [illegible] في لغة المسرح موصلا جيداً لفكرته . [illegible] من الناس . فالمسرح ليس هدفاً في حد ذاته ، بل هو [illegible] كالأسطورة . قائم على «روح موغلة» في القدم ، وهو وسيلة للإقناع عن طريق القلب والمشاعر وهو لايعتقد الحياة بل يعيد خلقها ، ويهيء للمشاهد لتقبل فكرة حقيقة الوجود والإنسان . وهذه الحقيقة كامنة في داخل النفس . وعلى المسرح أن يستنفذها ويحررها إلى النور إنه تجربة لسبر الأغوار ولمعرفة الحدود . «فالشخصيات تذهب إلى أقصى دوافعها وأفكارها ، وتصل بذلك إلى الحقيقة . وهذا ما يهدف إليه المسرح »[٨]

حين تبلغ الحقيقة النفسية للشخص أقصى درجاتها فإنها تفقد طابعها الفردي المتغير لتصبح حقيقة عامة ثابتة . والمسرح بسمو بالمشاهد الذي يجد نفسه قادراً على تأمل حقيقة الوجود ، تلك الحقيقة التي عرفها الإنسان في بدء الخليقة ثم فقدها بفعل الحضارة ، أي بفعل الثقافة القائمة على المنطق والمنهج العلمي التحريبي . وقد ذهب أرتو يبحث عن تطبيق لفكرته المثالية عن المسرح إلى المكسيك ، وذلك لاكتشاف سر العمل الدرامي الحقيقي الذي يمتزج بالحياة ، ويعي أصولها ، ويعبر عنها في بعدها الكوني . إن فكرة مثل هذا المسرح لاصلة لها بمفهومنا الحالي عن القواعد الجمالية ، حيث إنها تظن أن «العمل الفني والعمل الجمالي يهدفان إلى التسلية وإحداث أثر عبر ملحوظ خارجي وعابر»[٩] ، في حين يعي المسرح في نظر أرتو المأساة praxis والحركة الديناميكية بحلاقة . إنه ينتمي إلى الطوطمية totémisme ؛ أي إلى تلك «الثقافة المتعمقة ، المتجسدة والدائمة للحركة» لذا يكتب أرتو : «إن الطوطمية هي كالمسرح ، لاتهتم بالحركة ، وهي قد جعلت للممثلين ، وكل ثقافة حقيقية تعتمد على الوسيط الجوهري «الطوطمية» أي تلك التي تعيش في عمادة الحياة اليومية ، أي تلك الحياة «البدائية كلها»»[١٠] والمسرح ، كما ذكرنا سابقاً ، يهدف إلى هدم كل شيء من أجل الوصول إلى الجوهر بالطرق المسرحية ، وهو أيضاً يهتم اهتمام حقيقي بالعودة إلى الأصل والجوهر أو إلى فرضي المادة بوسيلة أخرى ذلك أن المسرح يعود إلى منبع الخليقة لتفهم معناها ، ولتتبع معنى حقيقة الكون والحياة وحركتها . بل «إن المسرح هو في الواقع أصل الخليقة»[١١] . وفرضي المادة هاوية سحيقة تكمن فيها حقيقة أصل الكون ، ولكنها حقيقة قاتلة ، لا يقوى الإنسان عليها ، لأنها تفيض الحياة والوجود ، فهي منعها ومفزعها معاً . وفلسفة الصيرورة التي يعتنقها ارتو هي عودة إلى فرضي المادة ، إلى الدمار ، ولكنها عودة مؤقتة . تهدف إلى خلق جديد في شكل جديد . إنها «الفسوة» كما يفهمها أرتو . «الفوة السلبية أو التدميرية التي تكمن في المسرح هي أساس «الشر» أو «الرعب» في كل عمل درامي ، وكل مسرحية يجب أن تحتوي على قدر منه . فالمسرح ، مثله في ذلك مثل الطاعون ، عليه أن يوحي ، بالقوى السوداء ، الكامنة في الوجود ، التي مسؤدي حتماً إلى الموت والفناء، والفسوة هي إذن حركة الحياة المؤدية إلى الموت والعدم . وهي تعبر عن الشيء النابع من المادة نفسها

هادا كان Leibniz ينظر إلى الشيء وكأنه شرط أساسي لوجود عالم لايصل إلى مرتبة الكمال فإن أرتو يرى فيه «حصيلة» لامتداد «المادة وتمكنها» وتفلها» من ناحية ، ولحركة الكون من ناحية أخرى والفسوة تعني أيضاً «القانون» أو «الناموس» الذي ينظم الكون ، وينتمثل في الحركة الدائرية للكواكب . وهو يهم عن الدفة والتوجيه المطلقين ، ويذكرنا بمفهوم شوبنهاور للإرادة التي تسير الكون والكائنات الحية . وتسمى جيشد «عزيزة حب البقاء» ، التي يطلق عليها أرتو اسم «الشهية للحياة» l'appétit de vivre «وهذه الإرادة أقوى من الآلهة الخالق للكون الذي يمر إليه أرتو بلفظ Démiurge ومهمته صنع الكون والحياة فحسب ، دون التدخل في تسييرهما ، بل إنه هو نفسه يصنع مايصنع بدافع تلقائي . «إن الآلهة الحي عندما يخلق فهو يطلع القانون القاسي للخلق ، الذي يفرض عليه نفسه . وهو لايستطيع الإحجام عن الخلق»[١٢]

وهذه الفكرة عن أن الآلهة صانع يخضع للناموس الكوني ليست بجديدة ، فهي مستقاة من الفلسفة اليونانية القديمة ، ومهمة المسرح هي التعبير عن الناموس الكوني الذي يتمثل على المستوى البشري في التعلق

بالحياة وحب البقاء ، ولكنه يتخذ أيضا شكل القدر الذى يُسير ويحدد سلوك الإنسان ومستقبله . وأرتو يشير فى إسهاب إلى دور القدر فى مسرحيات « منزلك » قائلا : « إن القدر اللاشعورى فى المسرحية اليونانية القديمة يصبح عند منزلك المرور لوجود الفعل ، فالشخصيات ليست سوى دمى يحركها القدر » [١٣]

والمسرح يكشف لنا عن عبث الحرية الإنسانية ، فكرة الوجوه أو التسيير القدرى تبدو واضحة فى شخصية Cenci بطل مسرحية أرتو التى تحمل هذا العنوان ، فهو يتقبل قدره . ويصبح قاسيا مثل القانون الكونى . ويعبّر عن ذلك فى قوله : « إننى أبحث عن الشىء وأفعله لأنه قدر ومبدأ . لن أستطيع الصمود أمام قوى بداخلى تتحرف شوقا للركل » [١٤]

والاقتناع بعدم وجود الحرية الإنسانية يعنى استبعاد فكرة القواعد الأخلاقية الثابتة والعامة Amoralisme . وفى هذه الحالة يفقد مفاهيم الخير والشر معناها المطلق ، وتصبح نسبية ، خاضعة لآراء الفرد واختياره . فكيف يمكن قبول القوانين الأخلاقية العامة ، وكيف نخضع لفكرة الثواب والعقاب ، إذا كان الإنسان مسيرا وتابعا لحركة الحياة والكون التى ليس له فيها أى يد ؟ إن الشر يكون حينئذ هو عدم مسايرة حركة الكون فى قسوتها واتجاهها إلى تحطيم كل ما هو قائم . لذا فأرتو يعبر عن رغبته فى الوقوف تمرد على قواعد الأخلاق أيا كان مصدرها .

« إننى أريد أن أرتفع إلى مستوى ما هو فوق الخير والشر لأصل إلى معرفة هذه الحياة الكونية التى تمنح كل تلك القوة لطقوس إيلوزيس Eleusis السرية » [١٥] .

فالمفهوم الميتافيزيقى للمسرح يهدف إلى إجراء مصالحة بين الإنسان وفلسفة الصيرورة المتعرة عن اتجاه الكون إلى الفناء .

وكما يرفض أرتو بناء المسرحية على قواعد أخلاقية ثابتة فهو يقصى أيضا فكرة « النفسية » للشخصية ، التى تهدف إلى استكشاف اللاشعور الإنسانى . لأن مثل هذا النوع من الشخصيات لا يصلح إلا لمسرح « أخلاقى وجراحى » يكون امتدادا للمسرح الطبيعى الذى نشأ فى النصف الأخير من القرن الماضى . فالبناء النفسى للشخصية يحب أن يقدم بأسلوب « ميتافيزيقى » ، يقوم على الرموز والاستعارات . وعلى الكاتب أن يصل إلى الجذور النفسية والأسطورية للإنسان كى يحدد معالم شخصياته ، ومسرحية Les Cenci التى كتبها أرتو تقوم — مثلها فى ذلك مثل أسطورة أوديب — على الانصهار الجنسى بين المحارم inceste فالموضوع إذن عام ، وهو ينتمى إلى عهد ما قبل التاريخ بالإغريقية . على الرغم من أن مسرحية Les Cenci تصور حادثة وقعت حقا فى بطالنا فى القرن الوسطى . إن عرض موضوع نجس الشريعة وقضاياها الأزلية والقدرية يعطى للمسرح بعدا إنسانيا شاملا . لذا فأرتو يرغب فى أن يستبدل بالتفصيلات النفسية للشخصيات مايسميه « ميتافيزيقية الكلمة والحركة والتعبير » .[١٦] وهو يهدف بذلك إلى إطلاق المشاهد بعرض موضوعات أساسية كونية وإنسانية . ولكن كما يبغى أرتو العودة إلى حقيقة مأقبل المنطق ، إلى حقيقة الأساطير وقوصى المادة التى فرمز إليها أسطورة ديونيزوس إله الخمر ، فإنه يريد أيضا عرض « الواقع » على المسرح

وبأحد هذا الواقع فى مفهوم أرتو معنى الغدبان والوضوح ، والجنون والحكمة . وقد وجد كافكا مايبتغيه فى مسرحية أشباح الأشباح Sonate des Spectres لسترينبرج . وهو يفسر ذلك بقوله :

« إنها — أى المسرحية — تذكر بالقصص القديمة ، حيث يكون الشخص الأقل وعيا والأكثر حمقا هو فى الواقع الأكثر عقلا . وهو فى ذلك يمثلك حل كل العقد »[١٧] .

ويبدو أن أرتو يرغب — مثلما فعل نيتشه — فى أن يستبدل بالعقلانية والمنطق الحكمة المنبعثة من المسرح التراجيدى اليونانى . فالتراجيديا هى امتزاج الإلهين ديونيزوس وأبللو . فإذا كان ديونيزوس يرمز للحقيقة القاتلة ممثلة فى العودة إلى قوصى المادة والقوة الدافعة المنبعثة منها ، فإن أبوللو يرمز إلى الجمال والبقاء والصفاء فى الشكل الخارجى . وعندما يندمج الإلهان فإن ديونيزوس يفقد خطورته على الحياة البشرية ليصبح رمزا للحياة فى اتجاهها نحو المستقبل لخلق أشكال جديدة . لذا فإن أرتو يقول

« المسرح يمتزج بقدر العالم من الناحية الشكلية — وهو يتساءل عن قضية التعبير بواسطة الأشكال »[١٨]

وهو يحقق التركيب Synthese بين قوى الحياة الدافعة وشكل الحياة الخارجى . ولقد حاول نيتشه أن يبرز خصائص المسرح الموسيقى الراقص بواسطة هذا التركيب . ولكن أرتو علم بتحقيق المسرح المتكامل أو « المسرح الشامل » . لذا فهو يرغب فى التحرر من القواعد المسرحية ، وإدماج « أكبر قدر من التعبير فى أكبر قدر من الحرية » ، مستغلا فى ذلك إمكانات الإخراج كافة

إن أرتو يطلب عرض الموضوعات والمواقف بكل موضوعية ممكنة . ولكنه يرفض الملموسة الواقعية ، حيث إن الواقع الحقيقى إنما يكون عند « ملتقى الواقع بالخيال » ، ويمكن الوصول إليه عن طريق « الإخراج الذى يبتعد عن التكلف ليلتقى بالواقع الأكثر واقعية من الواقع ، وذلك عن طريق الأشياء والرموز المباشرة » .[١٩] وعلى الإخراج أن يحقق فكرة أرتو عن « شاعرية المكان » المرتكزة على اللغة الملموسة ، التى تنطق بها كل ماتجرى وماتوجد على المسرح . وهذه اللغة تسعى إلى حد بعيد من الديكور « الحقيقى » الذى يجعل المشاهد يتعايش مع أحداث المسرحية بطرا لوقوعها . فالأشياء التى تأخذ مكانها على المسرح هى أكثر تعبيرا عن نوايا المؤلف من لغة الكلام . لذلك يميل أرتو إلى تقريب فكرته المجردة إلى ذهن المتفرج بإعطائها شكلا ملموسا . ومن أمثلة ذلك « أن يرى الشخص الذى يلعب الآلهة جسما ماديا يظهر أمامه فجأة يكون صورة حقيقية للغة التى يتحدث بها »[٢٠] .

ومثل آخر هو صبى كتاتى ذى عضو مقنع يرمز للحظ الكونى المتحكم بالإنسان . ويكون مرادفا للثنين فى المسرح النفسى أو مسرح جزيرة بالى . وفى مسرحية « مأساة الدم » يرمز الكاتب للفضيلة الكامنة فى الصغير بأن جعل شابا يقول منحنيا « آه ، إن هذا العالم يبدو مسفرا جدا ، ولكن الواقع يخالف هذا الغيب » . حينئذ نرى جنين يصدقان

ومجموعة من السيقان واللحم الحي نسقط مع الأقدام والأيدي والشعر والأقمعة والأعمدة والأنواب والمعابد والأماكن ... »[٢١]

والأشياء التي نجسد الفكرة المجردة ونرمز إليها يجب أن نختارها بدقة ، إذ يجدر أن تكون رمزية إلى أبعد حد ، ومعبرة إلى أقصى درجة ، فإن أرتو موصوف بصنعه ، ولكنه يرجع إلى اكتشاف ثوابت للتعبير المسرحي ، هي ما يسميه بالأشكال والرموز الخطية . فالدائرة مثلا تأخذ قيمة رمزية في مسرح أرتو . فهي في آن واحد «أداة» Objet و«شكل هندسي Figure وحامل مسرحي Support Scenique . أي إن العرض المسرحي يصبح دائريا، والدائرة ـ بوصفها أداة ـ تبدو في مسرحية Les Cenci في هيئة العجلة المخصصة لتعذيب البطلة «بياتريس» المتهمة بمحاولة قتل والدها . ولكن تلك العجلة ترمز أيضا إلى الإرادة أو الناموس الذي يعرض على الكون حركة دائرية ودورية مابين الوجود والعدم ، ويشرح أرتو ذلك قائلا ـ «عندما كتبت Les Cenci كنت أخضعت تراجيديتي لحركة الطبيعة ، لتلك الحركة الدائرية التي تُسير الذات والكائنات ، والتي نفكر في الثورات البركانية للأرض »[٢٢]

وفي مسرحية «نابوية الدماء» يرمز أرتو إلى الفسوق الكوبية بصورة عجلة تدوو ، أما في Les Cenci فالعجلة مرتبطة بالأسر . وأرتو يجمع بينها حين يقول . «العجلة تدوو والسجن يصرخ »[٢٣] فالعجلة إذن رمز للتكفير عن الذنب ، ولكنها أيضا تمثل القدر ، يتكون حسيا ماديا معبرا عن قانون دائري محدد ، يسيطر على العالم . فمثلا تتحيل بياتريس وهي على عتبة الموت قدرا دائريا ، وهي تحتى أن تعود في زمن من الأزمان إلى شكل ما من أشكال الحياة تقابل فيه من جديد أباها . «فالكاتب يوحي إلينا بفكرة تناسخ الأرواح ، وهي في نظر الهندوس أسمى درجات التجسيم .

وفي مسرحية Les Cenci أيضا تصبح الدائرة شكلا تكوينيا قائما على تجمع الممثلين الذين يتحركون مكونين دائرة يجلس في داخلها الأبطال الذين يتعرون بدورهم تأهبا مطاردون من كل جانب ، وأن لا أمل لهم في الخلاص . وفي الفصل الثالث من المسرحية تتكون الدائرة على مراحل ، ممثلة في ذلك طوق الحقيقة وهو يقفل على المجرمين . فعندما أشيع نبأ مقتل الأب انتشر الحراس في هيئة «نصف دائرة» وكأنهم يعودون تضييق الخناق على الشخصيتين السائبين : بياتريس ولوكريتيا . ولكن عند اكتشاف الجريمة اكتملت الدائرة ، وأخذت تضيق شيئا فشيئا حول عائلة Cenci . رامزة بذلك إلى القدر الذي يلاحق الأسرة . فالدائرة إذن تمثل آلة جهنمية تعلق على ضحاياها

والدائرة تحدد أيضا شكل العرض المسرحي ، وتتيح الاتصال والاندماج بين الجمهور وخشبة المسرح . فقدماء الإغريق تخيلوا مسرحا دائريا يحيط فيه المشاهدون بالممثلين ، ولكن أرتو يطالب العكس . حيث يلتف الممثلون حول المتفرجين . عندئذ يشعر المشاهد بأنه جزء من العرض . ويزداد الاندماج ، ويبلغ التأثر مداه . وكان أونو قد طالب في «البيان الأول لمسرح القسوة» بإلغاء خشبة المسرح ، واستخدام الأوكان الأربعة للصالة المستطيلة التي تذكر بدور العبادة بدلا منها ، وذلك لإعادة روح القدسية إلى المسرح . وعندئذ يصبح المشاهد في منتصف العرض الذي يجري من حوله . ولكن المتفرجين سيحيطون بدورهم بالممثلين ، ذلك لأن أرتو يجد أيضا «مكانا مركزيا» في منتصف القاعة ، أي في وسط المتفرجين ، ليجري فيه الجزء الأكبر من الأحداث . هذا التبادل الدائري بين الممثلين والمتفرجين يزيل الفاصل بين هؤلاء وهؤلاء فيصبح الاندماج بين المسرح والمتفرج مكتملا . وتصبح الدائرة هي الوسيلة لإزالة كل «مسافة» distanciation عن المسرح

إن أرتو يرغب في الوصول إلى حقيقة الإنسان ، ولكنه ـ كما قلنا ـ لايجد المسرح السيكولوجي الذي يقوم على دراسة التطورات الانفعالية والعاطفية للشخصيات نتيجة لمواقف معينة ، بل هو يكتفي باستعراض بعض الخصائص الداخلية لشخصيات انفعالية نمطية ، ويسمي الشخصيات الخالية من الانفعال «دمى» ، ولكن كل شخصياته لاتخرج عن كونها رموزا متحركة .

والممثل أيضا ذو طابع ومزق ، يعطي بعدا إنسانيا عاما للدور . فأرتو نفسه كان يمثل بأسلوب بعيد عن الواقعية ويقرب من التكلف . فمثلا عندما كان يمثل دور شاولمان في مسرحية Huon de Bordeaux تقدم نحو العرش وهو يمشي على أربع ، وعندما طلب منه المخرج تغيير أسلوب تمثيله قال له «آه ! إذا كنت تريد التمثيل الواقعي فهذا شيء آخر !» فأرتو ينفي الوصول إلى نوع من الحقيقة المطلقة ، وهي أسمى من الواقع . ولذا فهو يطالب بأسلوب في التمثيل يطلق عليه اسم «الشفرة» لرموزيته . ويطلب من الممثل أن يجرد تماما من شخصيته الأصلية ليندمج في الدور ، وليكون أيضا أداة طيعة في يد المخرج

أما حمله العرض فسكون «وحدة» ، للممثل هنا ، فالعرض لاينكرر بل يتحدد في كل ليلة ، ذلك لأن المسرح فن الحياة ، وعليه أن يعطي انطباعا بالشاعة والمفاجأة اللتين تميزان أحداث الحياة . ولكن برغم تلك التلقائية الظاهرية فإن الإخراج والتمثيل لم يتركا للصدفة ، بل إن كل شيء سوف يكون محسوبا بدقة ونظام وانضباط . مثل حركة الكون . كما أن كل حركة وكل خطوة يجب أن تُخطط بدقة كما هو الحال في الرقصات الإيقاعية لمسرح جريزة بالي .

وفيما يتعلق بالملابس فإن أرتو يرفض الزي الحديث ، ذلك أن المسرح يقدم فصايا تمثل الشرقية جميعا ، دون التقيد بمكان أو زمان . وإذا كان كاتيا يجيد الزي الواحد ، كما هو الحال في مسرح النو في اليابان . فإنه ـ مع ذلك ـ يفضل استحالة ذلك في المسرح الغربي وهو يكتفي بثياب العصور القديمة لإضفاء القدسية والجلال على العرض . فالثياب والديكور وكل ما يشغل حيزا على خشبة المسرح ، يسهم في خلق «لغة مسرحية» تخرج عن نطاق المنطق والفكر المجرد لتصبح لغة ملموسة ، إذ إن الحواس هي الوسيلة الوحيدة للمعرفة الحقة ، والمسرح هو التقاء الفكرة بالحركة لينتج ما يسميه أرتو لغة الجسد أو البدن . وتقوم على حركات الممثل وقد فكر أرتو في إخراج رقصات بالية تعبر عن أفكاره مجردة عن طريق حركة الجسد ، كالرعشة والصرخة والموت واليأس والأمل وغيرها من المشاعر والأحاسيس .

«ولغة الجسد» مكونة من إيماءات إشارية Gestes - Signes ، تخلق مايشبه الأحذية الهيروغليفية ذات الأبعاد الثلاثة ، وتقترب من الباتومايم ولكن أونو تميز بين نوعين من الباتومايم النوع الأول يسمى Idéographe ، وهو ترجمة مباشرة للفكر عن طريق رموز حركية تمثل أشياء ذات معنى رمزي ، أما النوع الثاني فمكون من حركات بديلة للكلام ، فالحركة هنا تعبر عن كلمة أو جزء من جملة ، في حين تمثل الحركة في النوع الأول « أفكارا ومظاهر للطبيعة بطريقة فعلية ملموسة ، أي إنها تذكر دائما بأشياء وتفاصيل طبيعية ، مثل اللغة الشرقية التي ترمز إلى الليل بشجرة يدم عوقه عصفور قد أغمض عينيا ويستعد لإغماض الأخرى »[٢٤]

والباتومايم من النوع الإيديوجرافي تفصح عما يحول بدهن الإنسان عن طريق إيراز سهواته actes manqués ورغباته ، ولكنها مثل كل شيء تعطي للمسرح بعدة فكريا ، فالحركات التي تمثل أحذية إشارية هي نوع من الأحذية السحرية التي توحي بخفقة الكون . والحركات ترجم موضوعية « الحقائق الخافية » المتعلقة بخروج الحياة من موضوع المادة ، وبتطور العالم في اتجاهه الدائم نحو المستقبل . فالحركات تعبر عما تعجز عنه لغة الكلام ، وهي تتيح للمسرح أن يرجع إلى أصله الديني والميتافيزيقي . إنها لغة الجسد التي تعيد إلى الإنسان كل ذاته ، وتقضي على الفواصل بين الروح والمادة من ناحية ، وبين الشعور واللاشعور من ناحية أخرى ، فيتخلص عن ذلك الاندماج وتطابق بين المجرد والملموس . وكما أن إشارات الممثل في مسرح النو توحي بحركات الكون فإن المسرح عند أونو يعكس « وعيا من الميتافيزيقا المتحركة » ، التي تسمو بالفكر الإنساني إلى أقصى درجات المعرفة ولغة الإشارات والحركات هذه يجب أن تصحبها صرخات نابعة من الجسد كي تعيد الإنسان إلى لغة ماقبل الكلام ، فالصرخات تصبح وسيلة للتعبير المباشر عن الإنسان ، بعد القضاء على المعارف والفواصل المفتعلة بين الروح والمادة ، والشعور واللاشعور . فالروح في نظر أونو ليست سوى نوع رائق ومتطور من المادة ، أما اللاشعور فقد نتج عن الحياة في المجتمعات المنظمة ، حيث أدت المفاهيم السلوكية إلى كبت كثير من غرائز الإنسان ، وإلى تهذيب لغته حيث ابتكرت مناهج تفكير وطرق تعبير معينة ومما هو جدير بالذكر أن الدراسة التي قامت بها « جانيفيف كالام جرييول » Genevieve Calame Griaule عن الكلام عند قبيلة الدوجون La Parole chez les Dogons تبين أن الكلمة عند البدائيين فيما قبل الحياة في مجتمعات منظمة لم تكن سوى وحدات صوتية phonemes لاتصل إلى أن تكون لغة من كلمات وجمل مبنية على أسس وقواعد نحوية

«إن الأسطورة عند الدوجون تصف (الفوضى) الإنسانية ، فالبشر الأولون ، مثلهم في ذلك مثل صغار الأطفال ، أو مثل الصم والبكم ، يعبرون عن أنفسهم بالإشارات والأصوات والصمهمة ، مكونين بذلك وسيلة مبسطة وبدائية جدا للعلاقات الاجتماعية »[٢٥]

وأهل قبيلة الدوجون يعتقدون أن الكلمة تنبع من أعضاء جسم الإنسان وليس من وجه أو فكر ، فهي تولد في القلب والرئتين والبنكرياس والطحال والحنجرة والفم

وإيدو فأرتو يرجع في العودة بلغة المسرح إلى مرحلة الكلام البدائية ، ومن ثم فإن الصرخة تعبر عن الرعب والقسوة المسجونين من قسوة السلوك الإنساني ، ومن المادة في خضوعها للإرادة الكونية . لذا فإننا نجد في مسرحية les Cenci عناوين « السحر يصرخ والعجلة تدور » ، بمعنى أن الشيء المادي أو المادة نفسها تصرخ حين تدور عجلة الزمن والكون ، بهذا يعني فناءها . والصرخات تتطور أحيانا فتصبح تنهدات أو أنينا ، معبرة بذلك عن مختلف الأحوال الإنسانية في مسرحية « الحجر المتململ » ، وهي من نوع الباتومايم . يعطي أونو هذا العنصر بالنسبة للدور الممثلة : « إن رغباتها وأمانيها اللاشعورية تترجم عن طريق تنهيدات مبهمة وأنين موجع »[٢٦] والصوت البشري يسهم في خلق جو سحري ، يمتزج الواقع فيه بالخيال . فيولد ذلك نوعا من « الوهم » اللازم عند المشاهد لذا فأونو يقول عن الممثلين فيما يخص الصوت : « إن كل واحد منهم سيكون له صوت مسجل ومتباين ، يقع بين درجة الصوت الطبيعية والصوت المثير للأعصاب »[٢٧] وللحصول على الأثر المطلوب بالنسبة للصوت فإن أونو يطلب استخدام مكبرات الصوت على المسرح وفي الصالة ، وحين يكون الصوت أعظم وأضخم فإنه يعبر بطريقة مادية وجسمانية عما يدور داخل النفس ، وهو بكشف بذلك عن حقيقة الإنسان ، وأونو يصبو إلى الصوت البشري المؤثرات الصوتية خلق أعظم قدر من « الوهم » لدى المشاهد .

أما الاتصال والاندماج التامان بين خشبة المسرح والصالة فهم عن طريق الموسيقى . فهي لغة محسوسة وعالمية تؤثر على حواس المشاهد وتدعوه إلى المشاركة الوجدانية مع الممثلين وإرشادات أونو في مسرحية Les Cenci تدل على أن الموسيقى تلعب فيها دورا كبيرا فمثلا مع بداية سير الممثلة بياتريس نحو التعذيب نسمع نغمات مستوحاة من موسيقى الإبكا . ثم يزداد الإيقاع عمقا وضراوة . وأخيرا يبدأ في الاختناق التدريجي والهدوء حتى حين مع إسدال الستار ، ويصبح أونو بامتداد جميع أنواع الآلات الموسيقية للتأثير المباشر العميق على المشاهد ، بل إنه يعتقد في وجوب اكتشاف إيقاعات وبدايات جديدة لإيجاد مؤثرات صوتية غير معتادة . وإلى جانب لغة الأصوات توجد لغة الضوء التي تتيح خلق جو غير عادي ، مثل « لازم للمسرح » فالصوت والضوء يتصاعدان لإيصال المسرح إلى أقصى درجة من التوتر والانفعال ثم الاندماج الكلي مع ما يشاهد ، فلغة المسرح ، أو اللغة المحسوسة المجسمة ، تتكون من الأدوات والديكور والحركات والصرخات والمؤثرات الصوتية والأضواء . ولكن ذلك لايعني اختفاء الكلمات كلية . فالحوار سيبقى إلى جانب كل ذلك مع إبراز الكلمات المحملة بمعاني شديدة

الانفعالية والعاطفية . إن ما يرفضه أرتو هو النص الأدبي للمسرح ؛ فالمسرح لايبغي أن تنبعث منه رائحة الأعمال الأدبية المكتوبة ، بل إن أرتو يفصل الحوار الذي يدخل في أثناء عملية الإخراج ، في الوقت ذاته الذي يتم فيه اختيار عناصر اللغة المسرحية الأخرى من ديكور وإضاءة وغيرها . إن الموضوع فقط هو الذي يحدد قبل الإخراج . فأرتو يصرح : « لن تمثل مسرحيات مكتوبة ، ولكن ستجرى محاولات إخراج مباشرة حول موضوعات أو أحداث أو أعمال معروفة » [٢٨] . فالارتجال إذن لايقع في أثناء العرض على الجمهور ولكن في أثناء الإخراج ، حتى تمتزج لغة الكلام في وحدة واحدة مع عناصر المسرحية الأخرى . ولكن تجدر بالذكر أن مسرحية Les Cenci التي عرضت في حياة أرتو ، وجميع مسرحياته الأخرى التي لم تعرض ، قد كتبت نصا قبل الإخراج . وهذا يدل على أن أرتو لم يطبق نظرياته المسرحية كاملة ، تاركا ذلك للمستقبل . فهو لم يفكر من أجل حينه ، بل من أجل الأجيال القادمة .

والمسرح في نظر أرتو قمة علاجية ؛ فالرعب الناتج عن مشاهد القسوة يطهر النفس ويقويها على تحمل الواقع وقد تخلصت مما تحمله من شر وشراسة وآثام . والمؤلف الذي يهدف إلى تقديم مسرح علاجي يجب أن يبحث في جذور النفس الشريرة عن موضوعات يستقي منها أفكار مسرحياته : « إذا كنا نقيم مسرحا فليس ذلك لتقديم مسرحيات بل للوصول إلى ظلمات النفس ، إلى ماهو حي وغير معلن ، وما سوف يحدث نوعا من التحرير المادي عند ظهوره » . [٢٩]

وعندما يتخلص الإنسان من كل مايثقل لاشعوره فإنه يجد كيانه ووحدته وتكامله ، أي كل مافقده بفعل الحضارة والثقافة ، وعندئذ يصبح إنسانا جديدا بلا خوف ولاضعف ، وكأنه قد ولد من جديد . فالمسرح دعوة للإنسان للتطهر وللتسامي من أجل مصير أفضل . وليست فكرة أرتو عن دمار العالم وخلق إنسان جديد سوى كناية ورمزية عن فساد حضارتنا التي مهدتها الحروب والانفجارات النووية . ومن ثم لا يعدو مسرح القسوة أن يكون ناقوس الخطر في عالم اندثرت فيه الأديان وانعدمت القيم والمثل الروحية .

• المراجع

- Antonin Artaud — Oeuvres Completes, t. I, Paris, Gallimard, 1950
Oeuvres Completes, t. II, Paris, Gallimard, 1961.
Oeuvres Completes, t. III, Paris, Gallimard 1970.
Oeuvres Completes, t. IV, Paris, Gallimard, 1964
Oeuvres Completes, t. V, Paris, Gallimard, 1964

- Tourlh (France) — L'esthetique De La Cruauir
Editions A.-G Nizet, Paris, 1972.

- Calame-Griaule (Geneviève) Ethnologie et Langage, La Parole Chez Les Dogons, Paris, N R F., Gallimard, 1965.

• هوامش

(١) Antonin Arteud, Oeuvres Complètes, t. IV, Le Théâtre Et Son Double, Paris, Gallimard, 1964. p 151

(٢) نفس المصدر ص ٨١

(٣) - Artaud, Oe C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, Paris, Gallimard, 1961, p. 58

(٤) نفس المصدر ص ٤٨

(٥) - Artaud, Oe C., t III, 'Lettre à Roger Vitrac', Paris, Gallimard, 1970 p 200

(٦) - Artaud, Oe C., t IV, Le Théâtre et Son Double, p 115.

(٧) - Arteud, Oe C., t II Le Théâtre Alfred Jerry, p. 37.

(٨) نفس المصدر ص ١٤٠

(٩) Artaud, Oe. C., t V, 'Lettre à Marcel Dalo', Paris, Gallimard, 1964, p. 96

(١٠) Artaud, Oe. C., 4V, Le Théâtre et Son Double, P 15.

(١١) نفس المصدر ص ٢٧٩

(١٢) نفس المصدر ص ١٢٥ ،

(١٣) Artaud, Oe C., t I, Paris, Gallimard, 1970, p. 245

(١٤) - Artaud, Oe C., t IV, Les Cenci, p 191.

(١٥) نفس المصدر - Le Théâtre et Son Double, p. 300.

(١٦) نفس المصدر ص ١٠٧

(١٧) Artaud, Oe. C., t II, Projet De Mise En Scene Pour Le Sonate Des Spectres, p 130

(١٨) Arteud, Oe C., t V, Le Théâtre et La Poesie, Paris, Gallimard, 1970, p 17.

(١٩) Artaud, Or C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, p 38.

(٢٠) Artaud, Oe. C., t IV, Le Theâtre et Son Double, p. 33.

(٢١) Artaud, Oe. C., t. I, Le Jet De Sang, p 89.

(٢٢) Arteud Oe. C., t IV, Le Theâtre et Son Double, p. 34.

(٢٣) نفس المصدر ص ٩٦ Les Cenci

(٢٤) Artaud, Or C., t IV, La Mise en Scene Mrtaphysique p. 47.

(٢٥) Grnevière Calame Grnaule, Ethnologe et Langage, 'La Parole chez les Dogon', Paris, N R F. Gallimard, 1965, p. 96

(٢٦) Artaud. Oe. C., t II La Pierre Philosophale, p. 99

(٢٧) نفس المصدر Le Theâtre Alfred Jarry, p. 62

(٢٨) Artaud, Oe C., t IV, Le Theâtre et Son Double p 117

(٢٩) Artaud, Oe C., t II, Le Théâtre Alfred Jarry, p. 29.

مسرح العبث في فرنسا

مكتبة ومركز اطلاع رسائي
بنيادو دايرة المعارف اسلامي

جوزين جودت عثمان

«إنني أنتمي إلى المعارضة التي هي الحياة» .

هذه العبارة الواردة على لسان أحد أبطال الروائي الفرنسي الشهير «مالرو» ، يمكن أن تنسب إلى أي بطل من أبطال مسرح اللامعقول أو مسرح العبث كما يقال عنه عامة . فأمام الحياة ، راح بعض الكتاب المعاصرين يرفضون الواقع بكل وسيلة ويأي وسيلة ، كأنهم يريدون سحق هذا الواقع الذي فرضته ظروف القرن التالي ، والظروف الاجتماعية والسياسية الناجمة عن حربين متتاليتين ، جعلتا الانسان مجرد آلة أو رقم ، وجردته من صفاته الإنسانية ، فأصبح مجرد شيء يهلك ويستهلك ، وبعد كل البعد عن كل ماتجيره بوصفه إنسانا عن بقية مخلوقات الأرض . ولكن ، وقبل أن نستطرد في القول ، ما مسرح العبث ؟ وما واقع هؤلاء المفكرين الذين اختاروا أن يقولوا لا . وسلكوا مسلك السخط ، ورفعوا شعار الاستنكار في المسرح الحديث ؟

هذا هو لب الموضوع الذي سنتناوله .

هناك نوعان من البشر ، النوع الأول يتحمل الأحداث ، وهؤلاء هم العامة من القوم ، أو القطيع البشري الذي يرضخ دائما للأمر الواقع ويستسلم ، ويترك نفسه يقاد من قبل من الآخرين ؛ وهناك النوع الآخر الذي يصنع الأحداث ويتحكم بذلك في مصير النوع الأول ؛ فهو يحلم دائما بتغيير الأوضاع السائدة ، ويعمل جاهدا على إيقاظ الشعوب من سباتها ورضوخها واستسلامها للواقع الذي قبلته ، والذي لاتفكر حتى في مجرد الخروج منه .

وإلى هؤلاء البشر الذين يشكلون النوع الثاني ينتمي المفكرون والفلاسفة والعلماء والرواد العظماء والمخترعون ، لأنهم أرادوا تغيير الحياة بالاختراع ، أو بالسيف ، أو بالكلمة . وربما كانت الكلمة أكثر العناصر فاعلية في تاريخ الشعوب .

وموقف الرفض بالكلمة ، هو الذي يبرر حمل كتاب أدب العبث ، أو أدب اللامعقول بعامة ، الذي لعب فيه المسرح دور الريادة ، حتى إنه سُمي في البداية بالمسرح الطليعي ، والمسرح التجريبي ، نسبة إلى التجربة الجديدة التي غامت لتعكس لنا في صدق كامل ما أحس به وعبر عنه الرعيل الأول أو كتاب الطليعة

وقد ظهر هذا المسرح في الخمسينيات واستمر حتى يومنا هذا . والذي جمع بين كتابه أساسا ، على حد تعبير الناقد «لبوبارد بروتكو» ، يتمثل في «الرغبة في رفض كل مسرح يمكن اتباعه ، أو إيجاد مسرح مفتوح يسيرون على دربه»[1] .

والمفهوم الأصلي لكلمة الطليعة ، هو مفهوم عسكري كما نعلم ، وهو يعني مقدمة الجيش التي تتقدم على شكل فرقة استطلاعية في حولات استكشافية خاطفة لتتفقد حقيقة الأمور ، فيمكن للجيش التقدم في عملية حربية سليمة .

أما في الأدب ، فينعكس هذا المعنى على هؤلاء الرواد الذين فصلوا الاستشفاف كلية عن نعمة المفكرين ، وأرادوا أن يجعلوا من كتاباتهم حركة الغطة في مجال التفكير الإنساني ، وقطعوا بذلك كل صلة لهم ببافي أفراد القطيع العادي من البشر ، واستطاعوا بأعمالهم أن يخلقوا أدب التحدي أمام القيم البالية ، والمعتقدات المتجمدة ، والشعارات الجوفاء ، ونمط الحياة المادي الذي يعوض فيه الإنسان في عصرنا هذا

ومعنى كلمة العبث أو اللامعقول ، كما ورد في معاجم اللغة ، هو عبر المنطق ، والذي لا يتفق والمنطق السليم لعامة البشر ؛ وهو مضاد لأي تصرف عقلاني أو عاقل على الأقل .

وربما كان تعريف الناقد «مارتن إسلن» أدق وأقرب إلى ما يصبو إليه مسرح العبث ؛ فهو يقول :

«كل ماهو عبث يكون ملا غاية ... والشيء العابث هو الذي يعد منبوذا من جذوره العميقة ، أي جذوره الدينية والميتافيزيقية ، ولذلك يبدو الرجل في عصر العبث تائها وضائعا ، وكل تحركاته في الحياة تبدو عابثة ، وبلا جدوى ، بل تبدو خانقة»[2] .

وحائفة حقا هى الحياة التى تبدو لنا من خلال مسرحيات «بكت» مثلا ، وهو فى تقديرنا أعمق من جسد فكرة معاناة الإنسان المعاصر فى إطار أدب اللامعقول

* * *

عندما رفع الستار ذات ليلة من شتاء سنة ١٩٥٣ تمسرح باللبون الصغير بباريس عن أول مشهد من مسرحية «فى انتظار جودو» لصموئيل بكت ، بدأت علامات العصب والاستنكار تملأ أركان المسرح ، حتى إن الجميع تنبأ بالفشل الذريع لهذه المسرحية ، التى قُدر لها فيما بعد ، بحاج منقطع النظير ، عرضت فى أكثر من عشرين دولة ، شأنها فى ذلك شأن مسرحية «المغنية الصلعاء» لبوجين إيونسكو ، التى حظيت على مسرح «لاهو شيت» بعد تسع سنوات ، أى فى عام ١٩٥٩ ، حيث قوبل المشلون فى بداية الأمر ، بل الجمهور أيضا ، بالنفس الفاسد والطاطم والصفير والصحيح وغيرها من أساليب الفرح والمرح الذى يعبر به جمهور المسرح عن ثورته ضد ما يقدم إليه . أما فيما بعد ، فقد استمر عرض هذه المسرحية وفى نفس المكان ، ونجاح ساحق ، إلى يومنا هذا .

فما السر وراء كل ذلك ؟ تفسير موقف الجمهور العدائى فى البداية ، ثم الولع بهذا المسرح الحديث بعد ذلك ؟ وما الذى كانت تكشف عنه مسرحية «بكت» أو مسرحية «إيونسكو» ؟

أولا ، من هؤلاء الرواد أنفسهم الذين تحدثت عنهم ؟ ولماذا أحجموا إنتاجهم المسرحى باللامعقول أو بالعبث ؟

منذ الخمسينيات تقريبا ، كما ذكرنا سالفا ، ظهر فى ميدان الفكر الفرنسى عاصمة النور ، نخبة من الأسماء المعمورة آنذاك ، جمعهم موقف واحد وهو الرفض ، ولغة واحدة هى الفرنسية ، فهم لا ينتمون إلى الحضارة الفرنسية إلا باللغة فقط ، فيما عدا واحدًا منهم وهو «جان جينيه» Jean Genêt ، فهو فرنسى المولد والجنسية أما «صموئيل بكت» Samuel Beckett فهو إيرلندى ولد بدبلن سنة ١٩٠٦ ، و «يوجين إيونسكو» Eugène Ionesco من أصل رومانى ، ولد سنة ١٩١٢ ، و«آرثور آدامون» Arthur Adamov من أصل روسى ، و «فرناندو أرابال» Fernando Arrabal من أصل أسبانى ، وأخيرا جورج شحاده Georges Schéhadé وهو لبنانى المولد

لم يكون هؤلاء مدرسة حديثة فى الأدب أو مذهبا مسرحيا فى المسرح ، ولكن كان يجمع بينهم ، كما سبق لنا القول ، موقف فلسفى موحد ، ألا وهو السخط على الحياة بصورتها الحالية فى المجتمع الأوربى المعاصر ، والتعبير عن هذا الرفض بأسلوب طليعى ساخر فى المسرح ، سمى تارة بمسرح الطليعة ، نسبة إلى حداثته فى هذا المضمار ، وتارة أخرى بمسرح اللامعقول ، إذ كان فى الواقع يختلف عن الدروب المعقولة أو المطروقة أو التقليدية فى مجال المسرح الحديث . وأخيرا سمى بمسرح العبث ، نسبة إلى فلسفته فى العبث ، المستمدة من فكر «ألبير كامو» Albert Camus — وهو خير من عرف العبث قائلا فى «أسطورة سيزيف» : «إن العبث يولد من الصدام الناتج عن هذا النداء الإنسانى عندما يصطدم بصمت العالم اللامنطق» .[٣] لقد أدرك هؤلاء الرواد أن هناك اشفاقا حطيرًا بين الإنسان المعاصر والعالم الذى يعيش فيه ، إن صح هذا التعبير ، فهو — من ثم — لا يعيش بل يتعايش ، أو يحاول البقاء على الخط البيولوجى فقط كما سوف نرى . وإذن فمسرح الطليعة أو اللامعقول أو العبث (فكل هذه الأسماء ترمى إلى هدف واحد) يمثل نوعة جديدة من المسرحيات ، تعالج موقف الاستنكار لأسلوب حياة الإنسان المعاصر وتفكيره ، من حيث المضمون ومن حيث الشكل أو القالب المسرحى البحت . وهناك تعريف آخر هو «اللامسرح أو المسرح المضاد Anti – théâtre» ، وهو التعريف الذى يتماشى مع الخط الأدبى المعروف باللاأدب Alittérature ، الذى بدأ يغزو الفكر المعاصر فى بداية الخمسينيات

واللامسرح هذا يعيد عملية تهويم المسرح فى أعمق كيانه ، حيث نجد الكاتب يضع المشاهد مباشرة وبدون مجاملة أو تخايل أمام الموقف الدرامى الذى يرى فيه حرجا كبيرا من مواقفه هو ، بل يحس فيه بكيانه نفسه . ولعل هذا هو سبب رفض المتفرج ، فى أول الأمر ، لذلك المسرح ؛ فهو يرى نفسه فيه عاريا تماما ، ومجردا من أى زخارف أو عناصر تغلسف مشاعره وأحاسيسه إن هذا المشاهد يجد نفسه — دون رحمة — أمام صورته فى عالمه المعاصر الذى يعرف فيه فى دنيا يعمرها الزيف المادى ، ويجتمع بسوده العداء والأنانية والبغض والحروب المدمرة والأيديولوجيات الاستغلالية ، بل أكثر من هذا وذاك أنه يواجه الشاعة العظمى فى عالم لم يعد يعرف إلا الإنتاج والاستهلاك ، ولا وقت فيه لكى يكتشف الإنسان صفاته الآدمية ، أو يمارسها مع نفسه ومع الآخرين .

وهناك من احتار الفنانة فى رؤيته لهذه الحقيقة العصرية ، مثلما فعل «أرابال» و«بيكت» مثلا ؛ وهناك من احتار السخرية الهزلية فى رؤيته لنفس الحقيقة ، مثلما فعل «أدامون» أو «الأحص» «إيونسكو» ، ولكن الكل يتسم بصفات موحدة لاحتدال فيها ؛ أولاها السخط على المصير البشرى فى العالم المعاصر ، وثانيها رفض القالب التقليدى للمسرح ، الأمر الذى يؤدى إلى الابتكار من حيث الأسلوب والتعبير ، وأخيرا نظهر لديهم بوضوح إرادة الكاتب فى إيقاظ المشاهد فى أثناء العرض ، وإفاقته — بل وإثارته عن طريق حواسه وأحاسيسه المباشرة ، الأمر الذى يجعله يفكر فى وضعه المعيج فى هذه الحياة

فلا عجب إذن فى أن يتبنى هذا المسرح الحديث القوالب المألوفة والأساليب السائدة ، ويفضل عليها استخدام وسائل مسرحية جديدة مستمدة أساسا من علم النفس ، وبوجه خاص من اكتشافات العالم النفسى الشهير «سيجموند فرويد» ، المتعلقة بغريزة العداء والدوافع الجنسية التى يسند إليها سلوكنا الإنسانى .

ومن ناحية أخرى استمد هؤلاء الرواد حرفية «لويجى بيراندللو» Luigui Pirandello فى طريقة استخدامه للمسرح فى المسرح ، أو البعد الثانى للمسرح — كما سنوضحه فيما بعد .

لم يكن كتاب مسرح العبث يعزفون على الإطلاق بالمسرح التقليدى

الذى يمج ويسلى الجمهور بطريقة مألوفة ومسطفة ، فى جو مريح ومستقر ، ألفه المشاهد ونعرف عليه ، فليس فى مسرحهم معامرات عاطفية ، أو مشاكل اجتماعية ، نصل بالحبكة الدرامية إلى ذروتها ، ثم تنتهى نهاية سعيدة أو مأساوية . وهم أيضا لايرون الحياة كما يعيشها الإنسان حميلة ، بحيث نفصل ونحاك وفقا لرغبة الجمهور ودرجة استعابه لها ، وبحيث يخضع المؤلف والمخرج والممثل لمثل هذه المطالب ، ولكن حياة الإنسان المعاصر ـ فى تقديرهم ـ هى نسيج أو مزيج من الضحك والمأساة ، من الدموع والابتسام ، والكبرياء والمذلة ، من العظمة والوضاعة فهى حقيقة أبدية ، تتأوجح من أقصى المأساة إلى أقصى الملهاة وبالعكس ، وتجعل النفس الشربة حقلا يتصارع فيه القلق والتوتر من ناحية ، والضحك والهزل من ناحية أخرى .

وقد كان «بكت» على حق عندما صاح على لسان أحد أبطاله : «ليس هناك شىء يثير الضحك فى الدنيا مثل البؤس» . والواقع أننا عندما نشاهد مسرحية لبكت نكون فى حيرة ، أنضحك أم نبكى على أنفسنا من خلال هذه الشخصيات التى تجسد لنا على خشبة المسرح مأساة وجودنا على الأرض ، أو ـ إن شئت ـ مأساة الملهاة الكبرى ، وهى الحياة

أى ملهاة أو أى مأساة تعنى ؟

إن مسرح «بكت» مثلا يعرض لنا قصة الانتظار غير المجدى . هذا الانتظار المصحوب بالقلق البالغ بسبب شىء قد يحدث أو لايحدث . وقد يكون هذا الشىء قدوم شخص ماينخلصنا من مصيرنا المعتم ، وقد يكون الخلاص نفسه لهؤلاء العجزة البائسين الذين هم البشر . فى مسرحية (لعبة النهاية) ، التى عرضت على المسرح فى سنة ١٩٥٧ ، نظهر أمامنا أربع شخصيات تحتضر تحت ضوء رمادى قاتم ، واحدة منها لايمكنها الوقوف ، وهى شخصية «هام» Ham العجوز المشلول ، والثانية لايمكنها الجلوس ، وهى شخصية «كلوف» Clov الخادم شبه الكسيح ، أما الثالثة والرابعة فهما «ناج» و«نيل» Nagg and Nell ، اللذان بلغت بهما الشيخوخة منتهاها ، حتى إنهما قد وضع كل منهما فى صندوق قمامة على حدة ، ولم يبق لهما فى الدنيا سوى التسلية فى السر والتكهن بآلام الغير . والكل ينتظر الخلاص دون جدوى .

أما المسرحية الأخرى فهى «فى انتظار جودو» ، التى سبق لنا ذكرها ، والتى قدمها المخرج «روجيه بلان» Roger Blin فى سنة ١٩٥٣ وهى تعرض لونا من الانتظار المضنى لانهاية له لصعلوكين هما «استراجون» أو «جوجو» Estragon-gogo و«فلاديمير» أو «ديدى» Vladimir Didi وهما ينتظران شخصا أسطوريا أو على الأقل وهميا يدعى «جودو» Godot ، فهو بالنسبة لهما بعد الخلاص والأمل فى المستقبل ، وإن كان أحدهما فى اطمئنان مفرط لانزاع فيه ، فى حين يغلب على الآخر القلق ثم الملل ، ومن ثم يبلغ به اليأس درجة تجعله يكف عن أن ينتظر «جودو» ، أو يأمل فى رؤياه

وعندما يرفع الستار يرى المشاهد شخصين يبدو عليهما الإرهاق الشديد والتوتر ، يسطران تحت شجرة على مقربة من الطريق . ويبدو من الحديث الذى يدور بينهما أنهما لم يعرفا بعضهما رغم بعد ، فهما شبه متلاومين منذ سنين ، وهما يبادران إلى اختلاق أى موضوع يتحدثان فيه لمجرد قتل وشغل الفراغ القاتل الذى يشعران به ، بعبارات حوفاء فى معظمها ، لمجرد الحديث انتظارا لجودو المزعوم .

استراجون كل الناس سعداء، وفى منتهى الخفة (يمص شفته . ويذهب ، وهو يعرج ، إلى الكواليس من ناحية اليسار ، ثم يتوقف ويطر إلى بعيد ، ويده فوق حبينه . ثم يلتفت ويذهب إلى الناحية العكسية ، إلى الكواليس من اليمين ، ويحدق النظر بعيدا .

يطر إليه «فلاديمير» باهتمام فى تحركاته هذه ، ثم يذهب ليلتقط حذاء ملقى على الأرض ويحملق فيه ، ثم يلقيه فجأة بعيدا عنه باستياء) .

فلاديمير . آه ! (يجلس على الأرض)

(يعود فلاديمير إلى قلب المسرح ويطر فى الوسط تماما) .

استراجون مكان رائع ! (يلتفت ويتقدم نحو الجمهور.)
مناظر ممتعة . (لايلتفت ثانية إلى «فلاديمير») هيا بنا !

فلاديمير لايمكن أن نفعل هذا .

استراجون ولم لا ؟

فلاديمير إننا ننتظر «جودو» .

استراجون آه ، حقا (برهة) أمتأكد أنت أن هذا هو المكان ؟

فلاديمير ماذا ؟

استراجون يجب أن نواصل الانتظار.

فلاديمير : لقد قال أمام الشجرة (ينظران إلى الشجرة)
أترى أنت أشجارا أخرى ؟

استراجون ماهذا ؟

فلاديمير يبدو أنها شجرة وزعرور .

استراجون وأين أوراقها ؟

فلاديمير لابد أنها ماتت ـ جفت ـ

استراجون جفت دموع الزيزفون ؟

فلاديمير ربما ليس هذا هو الوقت المناسب

استراجون ربما كان هذا عشبا وليس شجرة

فلاديمير . بل شجيرة

استراجون عشب .

فلاديمير . إنها .. (يعيد رأسه) ماذا تريد أن تقول بالضبط ؟ إننا أخطأنا فى تحديد المكان ؟

استراجون المفروض أن يكون هنا الآن .

فلاديمير إنه لم يؤكد أنه قادم .

استراجون وإذا لم يأت بعد ؟

فلاديمير سنجىء غدا .

استراجون ثم نأتى بعد غد .

فلادمير حائر .
استراجون وهلم حرا ؟
فلادمير يعني . المقصود
استراجون إلى أن يأتي ؟
فلادمير إنك عديم الرحمة
استراجون لقد حنا بالأمس »(٤)

ويستمر الحديث على هذا النحو بين «استراجون» و«فلادمير» أو «ديدى» و«جوجو» إلى أن يقدم شخصان آخران هما «بوزو» و«لكي» Lucky-Pozzo ، أحدهما يجر الآخر من عنقه ويفهم عندئذ أنهما السيد والعبد . ويظل «لكي» صامتا تماما حتى يؤمر من سيده بأن «يفكر» . فيبدأ في هذيان لاحد له ولايفهم منه شيء . ثم يختفيان ويظهر فجأة غلام يبشر بقدوم «جودو» في اليوم التالي . ولكن المشهد يتكرر تقريبا في اليوم التالي وعلى نفس النمط ، وتنتهي المسرحية حيث بدأت .

ويمكن للمشاهد أن ينتظر انتظارا آخر إلى ماشاء الله ، فالمصير المحتوم على «فلادمير» و «استراجون» أن ينتظرا هذا «الجودو» الذي لايأتي ولايأتي .

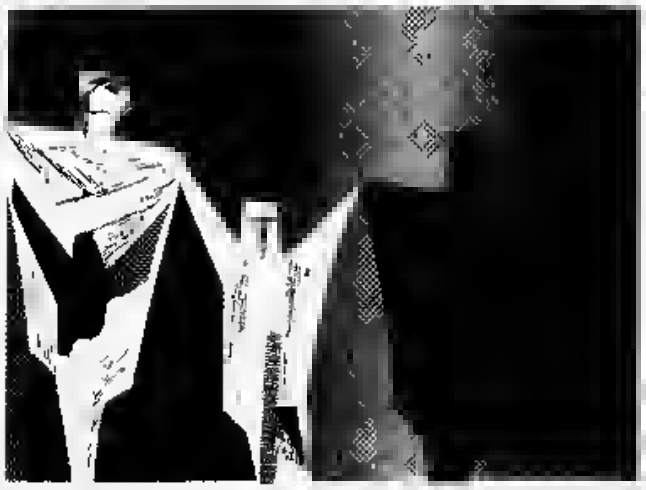
والملاحظ هنا تكرار المشاهد وتكرار النهاية على نفس نمط البداية إلى أن يسدل الستار على نفس المنظر الذي فتح عنه . وهو أمر يريد الأشخاص إرهاقنا ونحن وعجزنا وإحساسا بالملل من تكرر نوع من التفكك في المعنى والتعبير على نحو يؤدي بالمشاهد إلى إحساس بالقلق والضيق والتوتر ، عندئذ شعور بالانتماء إلى هؤلاء التعساء في مشاعرهم انتظارهم هذا الشخص الذي ربما لم يوجد على الإطلاق .

وهذه المشاركة تبدو مقصودة من المؤلف عندما يتحدث الممثل على خشبة المسرح موجها عباراته إلى الجمهور أحيانا ، مثلما يحدث في الضحك مثلا أي أن المشاهد يجد نفسه في عملية الامتزاج كلي ، لا من الناحية الذهنية فحسب . بل أيضا من الناحية النفسية والوجدانية . وهذا هو المقصود

ويبدأ المتفرج في التساؤل ترى من «جودو» . أو ما فائدة الانتظار بدون لاحدين منه ولا جدوى منه ؟

فالمسرحية تقطع عن عمد بالمعنى الدلالي . ومن الواضح أيضا أن أي مشاهد هذه المسرحية سيجد نفسه يفكر في وجود الجمهور ووجود الممثل وغياب الشخص الرئيسي الذي يحمل اسم المسرحية وهو «جودو» . وقد أدى وضعه الاستراتيجي في مقعده على الإطلاق . بل جعله يشعر بأنه شخصية متميزة خواص أمام ماترى وما يسمع من حديث وحركات غير مبررة من الوهلة الأولى ، مرغما على التفكير في كل ماتجسده الشخصيات أمامه على خشبة المسرح

والمعنى الأساسي . كما هو حال في أغلب مسرحيات العبث . هو ذلك الوجود البشري الذي في أي زمان أو أي مكان ولذا لم يكن هناك أي محاولة في الإشارة ولا لتحديد الزمان والمكان . وإنما معالم ديكور مسرحي تعني الكلمة بل نرى هناك مجرد شجرة جافة . وأريكة خشبية . في «جودو» وهذا هو كل ماتكون هذه المسرحية



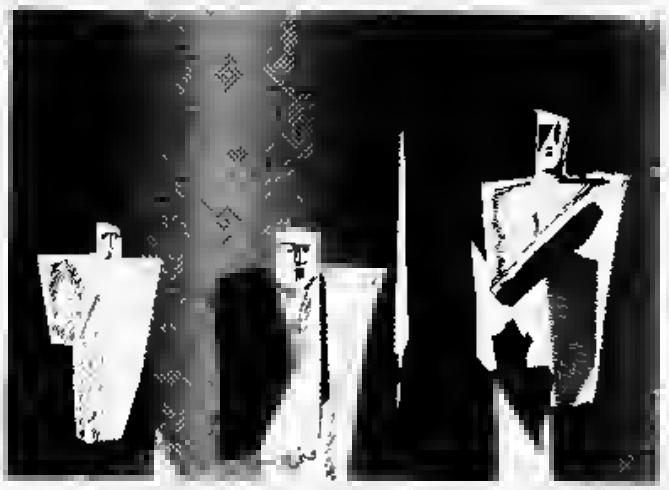
والواقع أنه ليست هناك مسرحية أو شخصيات أو أحداث بالمعنى التقليدي في دنيا المسرح . بل ينحصر كل شيء على الإطلاق منذ اللحظة الأولى إلى ثمن محروم عبث وملا هوادة على كل معتقدات الإنسان العادي ومقدساته ، ظاهراً كان هذا المحروم أم مستترا . فمنذ بداية هذه اللعبة اللعينة ، أي انتظار لاشيء ، نستطيع التحقق من وهمية هذا الاسم «جودو» من حيث إنه مشابه لكلمة «جود» بالإنجليزية أي (الله) .

وقد حاول كثير من النقاد أن يقربوا بين وجهة نظر «بكت» والمفكر الفرنسي «بليز باسكال» Blaise Pascal من ناحية في نظريته المشهورة (صالة الإنسان بدون الله) . وبينها وبين الفيلسوف الألماني «فريدريك نيتشه» Frèdèric Nietzsche — من جهة أخرى — في اعتقاده (أن الله قد مات) ، بل قربوا أيضا بين «بكت» وبين الفلسفة الوجودية الملحدة .

وكل هذا يمكن الخلوص إليه في ضوء العرض نفسه الذي يستمر حوالي ساعتين ونصف ساعة دون ظهور «جودو» ، ويقال لنا من آن إلى آخر خلاله إنه قد يحضر يوما ما . في وقت ما

ولكن كيف نعني الوقت . نحن المشاهدين والممثلين في انتظار المستقبل الأبدي ؟ وليس هناك ما ينتظر حدوث شيء من خلال العرض (ولانقول حدث) . أما الممثل فيقول أي شيء فهو يعلم علم اليقين أن «الوقت كالشيب إن لم يقطع فصلك» والوقت هو الذي هو الشخصية الجوهرية . وهو العنصر الأساسي . إذ حارب هذا التعبير في أي مسرحية من مسرح العبث . وهو يؤدي بالإنسان حتما إلى الشيخوخة والبحر ثم الفناء المؤكد الذي لامفر منه .

والزمن المسرحي هنا دائري ، أي أنه ينتهي حيث بدأ بالضبط وهذا يوضح لنا أن كل يوم ماهو إلا تكرار سخيف لما سبقه وما سيلحقه ، فليست هناك نهاية ، لاسعيدة ولا مأساوية ، كما سبق لنا القول بل النهاية تكرار طبق الأصل للبداية وهذا ما جعل «ديدى» و«جوجو» لا ... من أين لاسيما ، فكل يوم يشبه الآخر في الملل والرتابة



استراجون ولكن أى سبت ؟ وهل نحن فى يوم السبت ؟ ألا يكون يوم الأحد مثلا ؟ أو الإثنين ؟ أو الجمعة ؟

فلاديمير : (ينصر حوله فى رعب كأن تاريخ اليوم محدد فى الشيء الذى يحملق فيه بيأس) لا ، ليس هذا معقولا .

استراجون أو نحن فى يوم الخميس ؟

فلاديمير ولكن ما الحل ؟[٥] .

وتحديد المسرحية بفصلين ، يوضح لنا أنها على هذا الخط الاستاتيكي نفسه . فليست هناك أى ديناميكية فى الأحداث تحمل الخط الدرامى بتصاعد مثلا ، ولكن الوضع يظل على ماهو عليه ، على نحو يدل على رتابة الحياة وعدم حدوث أى تغيير فيها .

وليست هناك حبكة درامية ، أو حتى خط درامى مفهوم ، فإذا ما أقدم أى من الشخوص على أى عمل فإنه سرعان مايعدل عن الفكرة بمجرد التفكير فيها . فالشخصية المسرحية غير قادرة على الإقدام أو التصرف . بل تصبح شخصية هزلية أقرب إلى مهرج السيرك ؛ إذ تستمر فى حياة لامعنى لها ولا أمل فيها إلا انتظار دون حماسة وبلا حرارة حتى إنها تصبب المتفرج بحمية أمل أو استياء نتيجة لعدم قدرتها على إنجاز أى فرار أو الإقدام على التصرف اللازم فى ظرف معين . وتزيد من توتر المشاهد تلك العبارات التافهة السطحية التى لامعنى لها على الإطلاق . على الأقل فى مستهل الحوار ، شأنها فى هذا شأن الأهمية التى تعطى لأتفه الأشياء . وعلى سبيل المثال ، هناك الاهتمام البالغ الذى أبداه « استراجون » أو حوجو فى التقاط الحذاء البالى ، وفى التركيز الشديد حين راح يحملق بنظره فى داخله ، ثم بلفيه أخيرا دون أى تغيير أو تعليل .

وعلى الجملة يتضح أنه ليس هناك أى حل لأى شيء ، فكل شيء زائف أو زائل حتى النهاية ، فالحياة هى القبر كما يذكر بكت فى مسرحية « لعبة النهاية »[٦] ، وهى سلسلة من العذاب المرحلى ، يتوقها الإنسان فى الشخوصة قبل أن يتلاشى فى العدم .

والشيء الواضح من خلال المسرحية أنه لامكان للحل الدينى ، مثلا ، بالنسبة إلى الإنسان المعاصر ، ففكرة اللجوء إلى القوى العليا أو إلى الله سبحانه وتعالى ، لم تجد قائمة ، ولم تعد ممكنة فى عالم عرف القسلة الذرية والهيدروجينية ، وذاق مرارة الحروب الشعة والكوارث الناجمة عنها ، وعانى كثيرا من الدمار والاستعمار ، وحلت به أزمات اقتصادية خطيرة ، أدت أولا إلى حرمانه من نعمة الأمان بصفة عامة ، وثانيا إلى تشوه المجتمع بطريقة ما . لم يعد هناك مكان للقيم العليا التى يستند إليها الإنسان فى سلوكه ، والتى يعتمد عليها فى تصرفاته الشخصية والاجتماعية ، ففكرة الإيمان دانها ـ كما رأينا ـ اضمحلت أو اختفت على أثر كل ماحدث من أزمات وكوارث ، ولم يعد يسمح للإنسان بإلقاء عبء وجوده على أحد سوى نفسه ، فعليه أن يتحمل مسئولية قدره ووجوده ، مثلما أوضحت الفلسفة الوجودية ، ومن بعدها فلسفة العبث نفسه ، فلايمكن لإنسان أن يرجع بمسئولية وجوده إلى قوة عليا يعتمد عليها فى كل شيء ، ويعلل بها حدوث كل شيء .

لقد صار حتما على الإنسان إذن أن يتحمل بشجاعة وبصفة شاملة معنى وجوده ، مع علمه بأنه لاعون له ولا أمل فى الفرار من المصير ، كما صار عليه ألا ينتظر أية معجزة دينية أو ميتافيزيقية ؛ فالوجود البشرى يأتى من العدم ويفنى فى العدم . وإلى أن تحل النهاية ، على الإنسان أن يواجه واقعه على نحو ماتفعل شخصيات المسرح .

وخير مثال على ذلك ، وحوذ « ناج » و « ميل » محبوسين فى صندوق قمامة ، غير قادرين على الخروج منها إطلاقا

ونفس الشيء يتكرر بصورة أخرى فى : « آه ! الأيام الحميلة »[٧] ، حيث تدفن الشخصية الرئيسية وهى حية ، ولكنها مدفونة حتى نصفها فى تل من الرمال أو التراب ولا يظهر منها سوى رأسها وذراعيها . وهى تستمر فى حوار مع نفسها ، تستعرض فيه شريط حياتها .

وأى محاولة للفرار من هذا القدر المحتوم ، هى إما مستحيلة بسبب العجز المادى ، كالشلل والكساح والشيخوخة والمرض ، وإما منتهية إلى الفشل المؤكد . والشر ملتصقون اثنين اثنين فى صورة أزواج أو أصدقاء ، كما رأينا فى حالة « ديدى » و « حوجو » ، و « لاكى » وبودزو » ، و « ناج » و « ميل » ، و « هام » و « كلوف » .

وأيضا فإن فكرة الموت الغريب التى تلازم الإنسان أينما كان ، تعود فتظهر فى مسرحية « صلاة » لأربال ، حيث نجد شخصين ، المفروض أنهما زوج وزوجة ، يصطبان على قبر ما .

أما عند « يوجين إيونسكو » ، فنطالعنا فكرة النهاية أو الفناء البشرى المحتوم فى صورة أخرى هى فى رأينا أكثر تأثيرا وشراسة لأنها فى غالب الرأى ، على نحو ماسنرى .

لقد قدر للإنسان أن يستمر فى هذه اللعبة المصيرية القاسية حتى يبلغ ذروتها ، أى نهاية اللعبة ، ألا وهى فناؤه . أما أيام حياته فما هى إلا بؤس وشقاء . لماذا ؟ لأن البشرية تجد نفسها وقد ألقى بها فى عالم قاس شرس فى نسوته ، فالأشياء التى من حولنا تحبطنا بصمت رهيب ، ولا تستجيب لنا إلا عندما نعذبها أو نرهقها أو نسحقها سحقا . ومن ثم يبدو

هذا العالم كأنه آلة عملاقة معقدة تفتك بالبشر وتقضي عليهم كالذباب .

إن الوجود الحقيقي مهدد دائما بالملل وجود ، متمثلا في الصمت ، والفراغ ، والملل ، والموت ، والدمار ، واحتكار الآلة لمجهود الإنسان على نحو جعل منه مجرد جزء من دولاب المدنية الحاضرة ، يؤدي عرضا معينا محدودا هو الإنتاج المادي الملموس لرحاء المجتمع البرجوازي الحديث . أو للمعاونة في استغلال مجتمع لآخر عن طريق الحروب

هذا هو الشيء القاطع الذي لم يعد هناك مفر منه . إن شيئا مؤلما ومفجعا قد حدث يسمى بالأيديولوجيات ، ولم يعد أي تفكير مصيري يطابق الحقيقة ، فأسير الأيديولوجيات السياسية مثلا ، تحول الحقائق إلى زخارف لغطية ، أو إلى وسائل استغلال مستتر ، يستلب الشعوب حقها في الحرية ، ومن ثم في الحياة الآدمية .

وهذا مايبدو واضحا في مسرحية «يوجين إيونسكو» السياسية «الحرانيت» Rhinocéros ، حيث يتعرض المكان للاستعمار الناري الذي حول المجتمع الأوربي بعد الحرب العالمية الثانية في محيلة الكاتب إلى حرانيت ، أي إلى نوع شرس وقاس من الحيوان ، يزداد ضراوة عندما يثار ولايعرف أنيسا أو ألفا ، بل يعيش دائما متوحدا وحيدا .

وفكرة العزلة والانفرادية تتمتع بنصيب الأسد في مسرح العبث بصفة عامة ، وفي مسرح «يوجين إيونسكو» بصفة خاصة .

فالرغم من وجود أعداد هائلة من المجتمعات البشرية ، تتحرك وتغدو وتجيء في الشوارع والمدن ، فإن الإنسان يجد نفسه دائما وحيدا ؛ ومرارة الوحدة تكاد تقتله أو تصيبه بالجنون .

والبطل (إذا سمح لنا باستخدام هذا الوصف ، إذ أصبح بطلا بلا بطولة) هو أشبه بالدمية المتحركة في مسرح العرائس مثلا ، أو أشبه بمهرج السيرك الهزلي الصاخك الباكي إنه شخصية تتمركز حول ذاتها ، وتثبت وجودها بقدر ماتدخل في صراع ومواجهة مع الآخرين ومن ثم صارت العلاقات الإنسانية والاجتماعية لتلك الشخصية تتحدد من منطلق عبرية عدوانية وليس من منطلق أحاسيس المودة والعطف . ذلك أن الإنسان أساسا يعاني من الحياة ولاينتمي بها ، كما رأينا في مسرح «بكت» . ومن ثم تنهي حياته مع الآخرين ومع نفسه إلى صرب من العزلة والتوحد .

وهكذا فإن مسرح العبث في إحالته بدوره لما يوجد الإنسان وعزلته بكل أبعادها المروعة . وهذا مانراه في مسرح «أداموف» و«شحانه» و«جنيه» و«بكت» و«إيونسكو» ؛ فوحدة الإنسان المعاصر الموحشة تعد ركيزة أساسية لمسرح العبث

إذ المرء لبنانه الشعور بالكآبة حين لايجد - وهو في قلب الزحام - من يشاركه مخاوفه ، أو سعادته ، أو مشكلاته وأيضا لايجد مايؤمن به ، ولا من يؤمن به . والعالم المحيط به ليس إلا عالما خانقا ومحبطا ، بطوقه في قسوة ، ويحاصره بالمادة التي تعمره أو تطارده حتى النهاية ، وهذا مايرمز إليه «يونسكو» مثلا بتكاثر الشاي وقطع الأثاث الذي يزحم السلم والشقة في مسرحيته «المستأجر الجديد»[٨] أو تكاثر «عش الغراب» الذي يتصاعف كل دقيقة من حول شخصيات مسرحية «أميديه أو كيف نتخلص منه»[٩] لنفس الكاتب أما علاقة الأفراد بعضهم ببعض فتكشف عن حقيقة مفجعة هي علاقة المستغِل بالمستغَل ، في علاقة «لكي» و «بودوو» في مسرحية «بكت» . وكذلك الحال في مسرحية «جان جونيه» (الزنوج)[١٠] وغيرها .

أما علاقة الزواج فهي المهزلة الكبرى والشغل الشاغل «لإيونسكو» حيث تمثل أهم المعالم في عالمه المسرحي . ونذكر على سبيل المثال مسرحية «المغنية الصلعاء»[١١] ، التي تقدم إلينا زوجين هما (مستر ومسز سميث) ، وهما من ضواحي لندن ، حيث يرفع الستار عن ثرثرة الزوجة التي تبدو كأنها في جلسة عائلية هادئة ؛ فهي تحيك حوارب زوجها الجالس في كرسيه ، مستغرقا في قراءة الصحف ، ولكن سرعان مانتقلب هذه الثرثرة إلى شبه هذيان أو هلوسة ، تثير المشاهد نفسه إلى أقصى درجة والمدهش أن الزوج لايستجيب لها إلا بهمهمة من حين إلى آخر ، على نحو يعبر عن عدم اكتراثه مطلقا لما تقول زوجته ثم يأتي زوجان آخران هما مستر ومسز «آل سميث» ، ويدعيان «آل مارتن» . ولكن السيدة «مارتن» تكتشف ، بخصائص الصدفة ، ومن خلال سياق الحوار الهزلي للغاية . أنها زوجة مستر «مارتن» ، فهي تقطن في نفس الشقة وما أكثر عجائب الصدف - على حد تعبيرها - إذ يتضح لها أنهما ينفاسمان نفس الفراش ، وأن لهما نفس الطفلة

وهكذا نجد لما التحول بين الأزواج واضحة ، كما يتضح عدم قيام اتصال روحي أو وجداني حقيقي يربط بين شخصين من المفروض أن يجمع بينهما أسمى علاقة وأعمقها ولكن ضواغط الظروف الاجتماعية المعاصرة تحمد إحساسات الإنسان حتى إنه يصل إلى درجة يمارس فيها الحب لمجرد الغناء كما يتضح في مسرحيتي «إيونسكو» (حالك أو الحصوع)[١٢] و(المستقبل في البيض)[١٣] . «فحالك» سيتزوج حسب اختيار أهله ورغبتهم عروسة «روبرت» التي قد تكون «روبرت رقم ١» ، أو «روبرت رقم ٢» أو «روبرت رقم ٣» فلا فرق ، إذ المهم أنها أنثى . وهذا هو الشيء الوحيد الذي يؤخذ في الحسبان .

و«روبرت» هذه تزندي فجاءة ، وهي بهذه الطريقة تستطيع أن تحيي مشاعرها . وفي مسرحيته «هلوسة ثنائية»[١٤] نفقد ما تشاء» ، تتضاءل الصفة الشخصية للإنسان حتى إنه يصبح مجرد هو وهي بلا إسم مميز . وتتطور المناقشة الحامية بينهما إلى حد الشجار حول موضوع معين

هو ولكن أصغي ، أصغي إلى على الأقل .

هي : وماذا تريد أن أصغي إليه ؟ إني أصمت وأصغي إليك منذ سبعة عشر عاما ؛ سبعة عشر عاما وقد انتزعتني من زوجي ؟ من بيتي

هو ولكن هذا ليس له أي شأن بالمسألة الآن .

هي : أي مسألة ؟

هو المسألة التي نناقشها .

هي انتهى الأمر ؛ ليس هناك مسألة . الفواقع والسلحفاة هما نفس الحيوان .

هو لا ليسا بنفس الحيوان
هى أجل بل هما بنفس الشىء .
هو ولكن كل الناس سيقولون لك ذلك
هى : أى ناس ؟ ألبس للسلحفاة حراشيف فوق ظهرها ؟ أحب .
هو ثم ماذا .
هى والقوقعة ألبس لديها مثل ذلك ؟
هو نعم ثم ماذا ؟
هى والقوقعة والسلحفاة ألم تتفوقعا فى جلدهما هذا ؟
هو نعم ثم ماذا ؟
هى ألبست السلحفاة أو القوقعة حيوانا بطيئا لرحا ذا جسم قصير ؟ ألبست نوعا من الزواحف الصغيرة ؟
هو نعم ثم ماذا ؟
هى ثم ألا ترى أنى أستدل وأنت ؟ ألا يقال بطئ مثل السلحفاة . أى بطئ مثل القوافع ؟ والقوافع ، أعنى السلحفاة ، ألا ترحف الواحدة بنفس الطريقة مثل الأخرى ؟
هو ليس كذلك تماما .
هى ليس الأمر كذلك ؟ لماذا ؟ أتريد أن تقول إن القوافع لا ترحف ؟
هو أجل
هى ألا ترى نفس الشىء بالنسبة للسلحفاة .
هو بلى .
هى عبيد ! قم ع ؟ اشرح لى لماذا ؟
هو لأن .
هى السلحفاة . أى القوقعة ، تتبرء كعرفها الذى شيدته بنفسها ، ومن هنا جاءت كلمة قوافع

هو القوقعة قريبة من الحلزون ، فهى قوقعة بدون منزل . أما السلحفاة فلا صلة لها بالحلزون . ها ! أترين الآن أنك لست على حق ؟
هى ولكن افهمنى ، إيها المتخصص فى علم الحيوان ، اشرح لماذا أنا لست على حق
هو لأن . لأن .....
هى تحدث عن هذه القوارق ، إذا كانت هناك قوارق
هو لأن ... القوارق ، ولكن هناك أيضا تجرد نشابه ؛ أنا لا أنكر ذلك
هى إذن لماذا أنت مستمر فى الإنكار ؟

هو القوارق . هى أن ... ولكن ما الفائدة إذا كنت لا تريدين أن تعرفى بها ؟ كل هذا صعب جدا ، ثم إنى شرحت لك كل شىء من قبل ولن أبدأ المناقشة من جديد لقد ضاق صدرى

هى إنك لا تريد أن تشرح لأنك لست على حق . وأنت لا تستطيع إبداء الأسباب لتجد أنه ليست لديك أسباب وإذا كنت حسن النية فإنك سوف تعترف بهذا ، ولكنك مسىء النية . إنك دائما سىء النية

وتتحلى هنا تفاهة العبارات ، بل تفاهة الموضوع نفسه الذى تجمع بين الرجل والمرأة حتى يبلغ بهما حد الشجار لم يعد هناك أشياء جوهرية أو قضية محددة ، مصيرية كانت أو مجرد عاطفية ، تجمع بينهما . وكل مايربط بينهما هو إحساس بالندم والمرارة هذا الارتباط المثير للشفقة أو للاشمئزاز ، مثلما رأينا فى حالة «ناح» و «بل»

وهكذا تظهر لنا الصحوة ، حيث تصبح المرأة مجرد شىء يتعرف به عليها من يضطر إلى معاشرتها ، وتصبح صفتها الأساسية هى أن تبصق فى سلة كبيرة حتى يكاثر البصق ، تعبيرا عن قدرتها على الإنجاب المستمر لتعمير العالم الذى يرفض على اضطهاد وحين بلا حساب للأخطار والأهوال . فقد يسخر هذا الجندى وحين يوما فمحى المدينة أو البشرية جمعاء وقد رأينا كيف أن الحروب عموما شكلت الحصر حسم الذى هدد كيان المرء المعاصر وجعله لايؤمن بشىء من القيم العليا ، كما دفعه إلى رفض فكرة العناية الإلهية . واصطكاك الأسلحة الاستبدادية والشعارات المريضة

وكل نوع من الطغيان أو السلطة العشوائية المطاعية مرفوض من أساسه ، وما من شىء يعطى الإنسان الحق فى فرض سلطانه على الآخر أيا كان نوع حربته

ومن هنا رأينا كتاب مسرح العبث يعرضون مظاهر السلطة فى أبشع صورة ، خصوصا فى مسرح «أداموف» و «جينيه» و «إيونسكو» الذى يسمى لنا صورة قمع السلطة المعنوية فى مسرحيته الشهيرة «الدرس» فالأستاذ يكاد يقتل فريسته ، أى تلميذته ، لعدم استيعابها السريع لكل مايلقمها إياه . ونظهر لنا كذلك ملامح من القمع الذى تمارسه السلطة فى «شهداء الواحد»[١٥] مثلا ، حيث يكاد البطل الحرفى يحشق تحت صواعق الشرطى الذى يأمره بالأكل والمضغ بلا توقف .

والسلطة قد تكون سياسية مثل سلطة الحكام النازيين الذين أرادوا تعبير ملامح البشر إلى حرائتيت ، أو عبرهم من الحكام الطغاة فى أى نظام ، وقد تكون إرهابية لترهيب الإيديولوجيات ، وتضليل المرء وتعريضه للضياع ، وهذا مايعالجه مسرح «جينيه» أساسا .

والسلطة قد تنحو لنا فى شخص الحاكم أو الشرطى أو رئيس العمل أو الزوجة أو حتى الخادمة . وهذا أحدث نوع من الاستغلال فى الطبقة البروجوازية التى أصبحت مستعدة بتبعة لمطالب الحياة العصرية . وسيخة للإفراط فى الترف والتبذير والرخاء المادى من ناحية ، وأصبحة — من ناحية أخرى — للقيل والقال والمظهريات التى تتحكم فى كل سلوكياتها وفى هذا العالم المقلوب تم بعد الأشياء والأشخاص فى مكانها الصحيح . حتى إن الخادمة تؤنس سادتها فى عنف يدعو إلى الدهشة . كما هو فى «المغنية الصلعاء» ، وتتواطأ مع الأسياد فى «الدرس» ، وفى مسرح «جينيه» يطلب الوضع تماما مماثلا مكان سيدتها فى مسرحية «الخادمات»[١٦] .

ومن هنا سنسط أسلوبا جرءا حديثا استخدمه بلا استثناء جميع كتاب مسرح العبث ، وهو استخدام البعد الثانى فى المسرح .

وهذا الأسلوب مستمد من الكاتب المسرحي الإيطالي المعاصر «لويجي بيراندللو» ، الذي يعد رائدا في تجربة المسرح الحديث . فالبعد الثاني ، أو عملية المسرح في المسرح ، تمكن الممثل عن طريق العودة إلى الوراء من أن يتقمص دورا مزدوجا لنفس الشخصية أو لشخصية أخرى ، ويتحمل أنه يجسد شخصية معينة تناسب معه ومع قدراته .

وهنا يتدخل علم النفس بصورة مباشرة . حيث يكون هذا العرض في البعد الثاني للمسرح معبرا عن كل مدخول في اللاشعور أو في العقل الباطن للشخصية الأصلية ، ويمكن أن يظهر أساسا إلحاح الغريزة الجنسية أو الغريزة العدوانية التي تحكم سلوك البشر . مثلما هو الحال في مسرحية إيونسكو «شهداء الواجب» . التي سبق أن تحدثنا عنها . ومسرحية «قاتل بدون أجر»[١٧]. حيث يقتل «قاتل محترف لذة القتل» .

ونصل الآن إلى نقطة مهمة في حرفة العمل الدرامي : فأكثر مسرحيات العبث . تعتمد على أسلوب التجسيد أو التركيز . بمعنى التضخيم إلى حد المبالغة المفرطة التي تصل إلى درجة الكاريكاتير في المظهر وفي الحركة . أما من ناحية الحوار أو أساليب التعبير بصفة عامة فإن الكلام لم يعد له معنى في دنيا اللامعقول ، ولكنه أصبح مجرد عبارات جوفاء ، أو سفسطة مفرطة . ومن أمثلته الواضحة الحوار الذي دار في «الخرانيث» حول الفرق بين وحيد القرن الآسيوي ومثيله الأفريقي ، وكذلك استطراد الفيلسوف في سفسطة يريد أن يؤكد بها أنه لا فرق بين القط والكلب مادام كلاهما له أربعة أرجل . وأنه يمكن الكلاب قطط والعكس صحيح .

والعنصر الأخير المهم في حرفة مسرحيات العبث هو عدم التطابق Inadéquation ، أي عدم ملاءمة الكلمة للموقف ، أو الموقف للسلوك ، أو الكلمة للسلوك ولنبدأ بالعنوان الذي يشير مثلا إلى مدلول معين ، ليس له علاقة بالنص كما ورد في «المغنية الصلعاء» التي لا أثر فيها لأي مغنية صلعاء أو ذات شعر

وهكذا يكون عدم التطابق عنصرًا مهما في مفهوم فلسفة العبث نفسها ، فالناس يقولون مالا يفعلون . ولا يقصدون مايبدون عليه ، وهكذا .

فمثلا نقول شخصية إنها داهية وتمكث ، وتدعي شخصية أنها سعيدة وتبدو في غاية الاكتئاب ، وقوم يسطرون في صفة بالغة خطب خطب فيهم ، فيصيح أنه أنكم واصم ، ويبدأ حفل استقبال حافل لسجين مدعوًا وتظل الكراسي فارغة . ورأينا من قبل كيف أن «جودو» يبشر بالمجيء ولكنه لا يأتي ، وكيف أن اسراجون يهدد بالفرار ولا يجني . وهذا كله يؤكد الإحساس بالزيف أو بالخداع الذي يترتب على كل حركة وكل فعل بشري .

وإذا كان «بكت» يعرض عن طريق هذا المفهوم مسرحا قاتما . يحاكي رؤيته التشاؤمية للمصير الإنساني . فإن «إيونسكو» . العملاق الآخر في مسرح اللامعقول ، يعالج نفس الوضع ولكن برؤية مختلفة تماما . فهو يضع هذا الزيف في الواقع بطريقة هزلية كوميدية حافلة . حتى إنه يتمنع بها أقصى حدود «الفارص» Farce ، أي الكوميديا الشعبية الغليظة المبالغ فيها ، كما لو كان الكاتب يريد أن يقتحم كل حاجز بين المشاهد والممثل ، ويحرك في نفسه الدفينة غريزة الضحك التي تفرح عنه وعن كل ماهو مكبوت في نفسه

والإضحاك أسمى ورسالة للمسرح مادام غير مبتذل . وإذا كان المثل الشائع يقول إن «شر البلية مايضحك» ، فمكرة الضحك مع الآخرين على أنفسنا ، تكبت في غاية السل والشجاعة ، النبيل لأنه يشارك شخصا أي شعور يستطيع أن يخفف عنه وعن الآخرين ومن ثم فإن مسرح العبث يقدم لنا درسا في الحكمة والإخاء ، كما يعلمنا كيفية التخلص من عقدنا الدفينة ، ومعتقداتنا المتجمدة ، بأن نسخر منها ونهزأها ، فنكون بعد ذلك أقوى من رذائلنا ، وأقدر على مجاوزتها . أمّا الشجاعة ، فتتمحض في التغلب على الصعاب والشدائد ، لأن المرء بالرغم من هول مصيره ، يعلم كيف يواجه صعوبة هذا المصير ، ومن منطلق الإحساس بالمسئولية الكاملة

وبذلك يعد مسرح العبث مدرسة للمشاهد ، يتدرب فيها تدريجيا على مواجهته نفسه أولا ، والآخرين ثانيا ، ثم العالم المحيط به ثالثا ، فيرفض الركود الفكري والجمود في الإحساس والتزييف في الواقع ، كما يعود إلى طبيعته ، إنسانا يعم بالحلقة ، وربما اسرد ـ في هذه الحالة ـ أملا في أن نحيا الحياة الحقيقية للبشر . في عالم نسوده قيم عليا ، وابتسامة مشرقة . في مجتمع كريم منحاوب مثل الذي يحلم به «يوجانجو» «بيرانجيه» بطل «إيونسكو» اللانطولي .

نرى هل نستطيع أن نبحث عن الحكمة في مسرح العبث ؟

● هوامش

(١) Léonard Pronko, Théâtre d'Avant-garde—Denoel 1963. P 13.

(٢) Martin Esslin Théâtre de l'Absurde-Buchet chastel 1963. P 20.

(٣) Albert Camus. Le mythe de Sisyphe.

(٤) Samuel Beckett, En attendant godot Acte1 scene i.

(٥) S. Beckett. En attendant godot op cit

(٦) Samuel Beckett Fin de Partie

(٧) Samuel Beckett, Oh! Les Beaux Jours

(٨) Eugene Ionesco Le Nouveau Locataire

(٩) Eugène Ionesco, Amedé ou Comment s'en debarrasser

(١٠) Jean Genet, Les Négres

(١١) Eugene Ionesco, La Cantatrice Chauve

(١٢) Eugène Ionesco, Jacques ou la soumission.

(١٣) Eugene Ionesco, L'Avenir est dans les oeufs.

(١٤) Eugène Ionesco, Délire a deux-(Atant qu'on veut)

(١٥) Eugène Ionesco, Victimes du devoir

(١٦) Jean Genét, Les Bonnes

(١٧) Eugène Ionesco, Tueur gages.

مسرح الغضب

أنظار الماضى فى غضب

مسرحية تقليدية

نجيب فايق أندراوس

قامت فرقة المسرح الإنجليزى بعرض مسرحية « انظر إلى الماضى فى غضب » على مسرح البلاط الملكى بلندن يوم ٨ مايو سنة ١٩٥٦ ، وعندما عرضت المسرحية للمرة الأولى على المسرح ، كتب كيت تيلار فى الأوبزرفر يقول : « تقدم مسرحية انظر إلى الماضى فى غضب شاب ماعهد الحرب كما هو بالضبط . إنها معجزة صغيرة ، إذ إن كل الصفات موجودة بها ، تلك الصفات التى كدنا نيأس من مشاهدتها على المسرح »[1] وقد كان هذا التصريح أثر عظيم على الجمهور والقراء والنقاد ، إذ لم يكن من السهل تجاهل رأى كيت تيلار ، ولذلك اعتبر النقاد انظر إلى الماضى فى غضب مسرحية ثورية سوف تمهد الطريق لمرحلة جديدة فى الدراما الإنجليزية[2] ولكن لم تمض وقت طويل حتى وضح أن الكاتب لم يكن فى استطاعته أن يبحر الآمال التى ألقيت على عاتقه ، وكذا المسرحيه لم تمهد الطريق لمرحلة جديدة فى الدراما الإنجليزية . فالمسرحيات التى كتبها جون أوسبورن بعد انظر إلى الماضى فى غضب فقدت أى « غضب » استطاع النقاد أن يستخرجوه من مسرحيه الأولى . وأمكن تروبص المؤلف المسرحى « الغاضب ! » إلى درجة أن بدأ يكتب مسرحيات تعرض فى المسارح التى تدار بطريقة تجارية وفى السينما والتليفزيون .

وإذا كان « هدف الأدب الأساسى ليس إرضاء المجتمع بل الكشف له عن حقيقته »[3] كما يقول كبارى فى كتابه **علامات فى الدراما المعاصرة** ، فإن انظر إلى الماضى فى غضب تمثل تماما فى تحقيق « الهدف الأساسى للأدب » . فهى لا تكشف للمجتمع عن حقيقته ، بل تظهر اليأس فيه بوصف الناحية الحيوانية لأكثر مثالث الحبل الحديد انحلالا . إنها تتجاهل الأغلبية الساحقة لتحبل الحديد ، تلك الأغلبية التى تساعد فى تنمية القدرات الإنسانية وتقدمها ، وتركز على هؤلاء الذين يعيشون فى فراغ ، ويعتقدون أن تحقيق رغباتهم الجنسية هو الهدف الأوحد فى الحياة بعد أن فقدوا إيمانهم بقدرة الفرد والجماعة على الكفاح .

ويعترف أوسبورن نفسه بهذه الحقيقة ، فهو يقول فى حديث تليفزيونى « أعتقد أن هذه العلاقات بين الرجال والنساء هى الأشياء الحيوية فى الحياة . وأحيانا أنا تركز أساسا فى العلاقات بين الناس ، كيف يتصل الناس بعضهم بالبعض الآخر »[4] ، كما لو كان الرجال والنساء ليس لديهم ما يفكرون فيه أو يهتمون به إلا الجنس .

إنها مسرحية كئيبة مليئة بالحزن والدموع تفتقر إلى الأمل والضحك .[5] وتبدأ مسرحية انظر إلى الماضى فى غضب — التى يعتبرها بعض النقاد « ميلودراما »[6] — بعد ظهر أحد أيام الآحاد . يروحيى شابين جيمى بورتر وألبرت . وهما يعيشان فى مسكن مكون من غرفة واحدة ، غرفة « الكرار » بأحد البيوت الواسعة المشبة على الطراز الفيكتورى والمشهد الذى نبدأ به المسرحية منير إلى حد ما . فجيمى وكليف — صديقه — يتزان الحرائد بينما تقوم ألبرت بكى بعض الملابس . وكليف هذا الذى يظهر فى الحجرة مع الزوجين الشابين هو — كما نتبين من الحوار — صديق لجيمى ويسكن فى حجرة أخرى من نفس المنزل ، ولكنه يقضى أغلب أوقاته مع الزوجين الشابين . والواقع أن

أوسبورن هما يفند برنارد شو فى «المعيشة الثلاثية» البريئة التى حلدها فى مسرحية كاندبدا[٧]

وكليف ـ حسب كلام جيمى ـ هو الصديق الوحيد الذى تبقى له ، وهو فى نفس سن جيمى ، قصير القامة ، أسمر اللون ذو عظام بارزة فى الوجه . وهو يتمتع بالذكاء الفطرى الحربى الذى يميز الذين يتفوقون أنفسهم بأنفسهم ، وتفكر اعتباره «القميص الطبيعى الملتصق لتصرفات جيمى» .[٨] فقد بقيا الاثنان وبتبادلان السباب طوال النهار ، ولكن هذا يرجع إلى حلقيهما الاجتماعية أكثر مما يرجع إلى الشعور بالعداء . فكليف يقول : «إننا معتادون على الشجار والإثارة فى الحى الذى جئت منه .»[٩] .

ويدلى جيمى فى نهاية المسرحة برأيه فى كليف فيقول له «لقد كنت صديقا وفيا ، كريما وطيبا ، ولكنى على استعداد تام لأن أتركك فورا للبحث عن بيت آخر وتتصرف كما يحلو لك ... إنك تساوى نصف دستة من أمثال هيلينا بالنسبة لى ولأى شخص آخر»[١٠] ، ويقول هيلينا : «إنه ساحر برق فذم ، ولكنه ذو قلب كبير ، وهذا كاف ليجعلك تغفرين له أى شىء .»[١١]

وكون جيمى وكليف يجيان بعضهما البعض رغم كل شجارهما يبدو جليا الوضوح فى نهاية المسرحية عندما يقرر كليف الرحيل . فالأسباب التى يقدمها كليف لرحيله لا صلة لها من قريب أو بعيد بخلافاتهما اليومية . «إن كشك الحلوى ليس شيئا ولكنى أعتقد أنى لابد أن أحاول شيئا آخر ... أعتقد أن هيلينا تقاسى الكثير من وجود جيمى فى هذا المكان ، وسنعانى أقل إذا لم يوجد هما سواكما ... أعتقد أنه يجب على أن أبحث عن فتاة لا تهتم إلا بى .»[١٢]

وهذه الأسباب التى يدلى بها كليف تمثل هذه البساطة وهذا الوضوح تعكس شخصيته ، فالبساطة أهم صفاته ، وهو يبسط إلى حد السذاجة . فعندما يلومه جيمى لأن ملابسه قد انسحت أو تلفت ، فإنه يفقد القدرة على الحركة ويبحث عن أليسون أو هيلينا كما يفعل الطفل الخائف فجيمى يثير انتباهه مثلا إلى أنه قد أتلف بنطلونه ، فلا يفعل كليف شيئا إلا أن يشير إلى أليسون ويقول «فماذا أفعل يا حمبلتى ؟»[١٣] ويحدث نفس الشىء فيما بعد عندما يتعارك مع جيمى فينسحب قميصه ، إذ إنه لا يفعل شيئا إلا أن ينظر مستغيثا إلى هيلينا . «انظرى ! لقد انسج !»[١٤] ، وعندما تعرض عليه هيلينا أن تغسله له يتردد حتى يجيبه جيمى وهيلينا على إعطائه لها

ويبدو هذه البساطة فى جميع تصرفاته وأقواله ، فعندما يعايره جيمى بجهله فإنه لا يزيد عن قوله . «نعم ! وغير متعلم ! .» ، ويعلق بعد ذلك بتحفظ . «إنى أحاول أن أرتقى بنفسى .»[١٥] وهو يعبر بنفس البساطة عن آرائه حتى فى مسائل الجنس والعاطفة ، فعندما يعلق جيمى على الخطاب التى أرسلته فتاة مراهقة تحرر إحدى الجرائد تستفسر فيه عما إذا كانت ستفقد احترام صديقها إذا ما أعطته ، يقول «اتركونى معها هذا كل ما أريد .»[١٦]

ويشعر كليف بعاطفة عميقة نحو أليسون ، ولكنها عاطفة لا يعبر عنها إلا بالكلمات واللمسات البريئة ، فتصرفاته معها رقيقة وحانية ، فقد يضع يده برقة على أليسون ويقول «كيف حالك ياعزيزتى ؟» ، و«لماذا لا تتركين كل هذا ونستريح قليلا ؟ يبدو عليك التعب»[١٦] ، و«شكرا ياحمبلتى !»[١٣] . ولكن هذه الرقة لا تعنى أنه لا يعتبر أليسون امرأة جميلة جدا وجذابة جدا ، بل يقول : «إنها فتاة جميلة ، أليس كذلك ؟»[١٦] وقد يقبل يدها ثم يضع أصابعها فى فمه ويقول : «إن يدك لذيذة معربة هنم سأعصها»[١٦] وهو يقف دائما بجانبها ضد جيمى ويحاول أن يدافع عنها ضد تصرفات جيمى العنيفة قائلا : «اترك هذه الفتاة المسكينة فى حالها ... إنها مشغولة .»[١٥]

ولكن تصرفات كليف هذه لا تؤثر فى صداقته مع جيمى ، وعندما يقرر الرحيل ، يحاول جيمى أن يجد له مشاكله «قد نستطيع هيلينا أن نجد لك الفتاة المناسبة .. إحدى صديقاتها الثريات ... أكوام من المال وبدون مخ ـ هذا ما نحتاج إليه .»[١٦]

وقد فعل جيمى بورتر ـ بطل المسرحية ـ ما يصبح به كليف بالضبط ، أى تزوج من فتاة تمتلك أكواما من المال وبدون مخ ، ويقدم لنا جون أوسبورن جيمى كشاب من أصل بروليتارى قد تخرج من الجامعة ، وهو «نحيل ، طويل القامة ، فى حوالى الخامسة والعشرين من عمره ، يرتدى سترة مالية جدا من الصوف التويد وقميص فاتحة ، وهو خليط مشوش من الإخلاص والخبث المرح ، من الرقة والقسوة المطلقة ، فلو ، ملحاح ، مكثر الى أقصى الحدود ، وهى صفات تنفر منه درى الإحساس وعاقديه على السواء ، وهو وفى إلى أقصى حدود الوفاء ، وهو وفاء واضح ، وهذا يؤدى بالضرورة إلى أن يكون صداقات قليلة وهو يبدو بالنسبة للكثيرين مرهقا إلى أقصى حد ، وبالنسبة للآخرين فهو ليس إلا حجحاعا ثرثارا ، وكونه حادا عنيفا إلى هذا الحد يجعله غير ملتزم بأى شىء .»[١٧]

وهذا الوصف لجيمى بورتر مهم إلى أقصى حد ، ويمكن تكييفه لأى شخصية أخرى ، أما شخصية جيمى الحقيقية فلا تنكشف إلا من خلال المسرحية

ويحاول أوسبورن أن يقدم لنا جيمى بورتر كشخصية ثورية منذ بداية المسرحية ، ولكنه يفشل فى ذلك ، إذ يبدو جيمى محافظا ، بل ورجعيا فى بعض الأحيان ، خلال المسرحية .[١٨] حقا إنه يهاجم المؤسسات الاجتماعية السائدة بطريقة ساخرة ، ومع ذلك فإن هجومه سوفى ويفتقد العمق والأصالة ـ فهو مثلا يسخر من أسقف روملى لأنه ـ حسب ماجاء بإحدى الجرائد ـ «يوجه نداء مؤثرا جدا إلى جميع المسيحيين يدعوهم فيه إلى عمل كل ما فى وسعهم للإسهام فى صناعة الفضلة الطيبة وحبيبة .»[١٩] وهذه الفكرة سطحية ومصطنعة إلى أقصى حد ، فرجال الدين عامة لايمكن أن يروجوا مثل هذه الأفكار وإذا كانت هناك أقلية ضئيلة تؤمن بمثل هذه الآراء فإن الأغلبية لايمكن أن تفعل ذلك ، بل إن الذين يؤمنون بمثل هذه الآراء لن توانيهم الجرأة على الترويج لها علنا

وقد يظهر هجومه على «العصر الأمريكى» عدم رضائه عن الوضعى

الاجتماعية السائدة بصورة أوضح . «ولكن حب أن أقول إنه لكثيب جدا أن نعيش فى العصر الأمريكى ... إلا إذا كنا أمريكيين طبعا . ويجعل كل أطفالنا سيكونون امريكيين . »[١٩] ومع ذلك . فإن هجوم سطحى ولابتعمق لمسباب هذا « العصر الأمريكى » ـ إنه مجرد هجوم ساذج . مثل الكلام الذى نسمعه من أجدادنا عندما يتحسرون على الماضى ويرددون عودة هذا الماضى لأنهم لا يستطيعون تحمل الاتجاهات التقدمية للأجيال الصاعدة . فتلك الاتجاهات التى « يستوردها » الشباب من الدول التى هى أكثر تقدما . وجيمى نفسه مصنع بهذه الطبيعة ، فهو يقول : « لابد لى أن أعرف ذلك ، وأعتقد أنى أستطيع أن أدرك ما شعر به أبوها عندما عاد من الهند بعد كل هذه السنوات . إن جدود الكتيبة الإدواردية القديمة يعيشون عالمهم الصغير المحدود يبدو جدا بالنسبة إلى جد كبير... القصائر المصنوعة مرليا ، ولعبة الكريوكيت ، والأفكار الرائعة . والملابس الرسمية اللامعة . . نفس الصورة دائما : فصل الصيف . الأيام المشمسة الطويلة ، محلات الشعر الصغيرة ، الملابس البيضاء المنشاة . رائحة الشاى . بالها من صورة رومانسية بزعم أنها حيالية جدا ! فلا بد أنها قد أصابت أحيانا . ومع ذلك حتى أنا أحس على تلك الأيام إلى حد ما ، سواء أكانت حيالية أم لا ... إذا كان المرء لايحتل عالما خاصا به . فإنه يسعد بشعوره بالحسر لزوال عالم شخص آخر . »[٢٠]

والكريوبل بدهرن ـ والد ألبيون ذو الستين عاما ـ رجل أنيق صحيح . ولأنه قد مكث مدة أربعين عاما فى الجيش . فقد اعتاد أن يأمر وأن يطاع . ولكنه الآن بعد أن أحيل إلى المعاش قد فقد كل سلطانه ووجد نفسه تحت مواطن عادى . ولقد رحل عن إنجلترا فى مارس ١٩١٤ لمطى قيادة جيش المهراجا . وبقى بالهند حتى سنة ١٩٤٧ . لم يزر طوال هذه المدة وطنه إلا خلال أجازات قصيرة . لقد أصبحت إنجلترا التى تركها شيئا مختلفا تماما عندما عاد ، ولذلك فهو يهرب من الواقع إلى أحلامه لأنه لايستطيع أن يواجه الحقيقة . ثم إن فقدانه لسلطته يدفعه إلى محاولة معرفة ما يعتقده الآخرون فيه . وعندما يقول له ألبيون رأى جيمى ـ « يا لوالدك المسكين ! إنه لايعدو أن يكون سائحا جاهلا لايزال عالقا فى البراثى منذ العصر الإدواردى ، لايستطيع أن يفهم لماذا لاتسطع الشمس كما كانت تفعل » ـ يشعر بالإهانة . ولكنه يعلم فى قرارة نفسه أنها الحقيقة . ولذلك فهو لايعنى إلا بفوله : « لماذا كتب عليك أن تقابل هذا الشاب ! »[٢١]

ولكن إذا كان جيمى قد نجح فى تحليل شخصية الكولونيل بدهرن فإن تحليله للأحداث السياسية سطحى إلى حد كبير « إننا نستورد طعاما من بلاد بعيدة وسياستنا من موسكو وأخلاقنا من نيو سعيد »[٢٢] وهذه العبارة قد دعت عالمية النقاد الذين يتفرون إلى الخلفية الاقتصادية ـ الاجتماعية إلى الرجوع فى الخطأ ، فاعتقدوا أنه كان يتكلم عن أزمة سنة ١٩٥٦ الخطيرة . يقول جون راسل تيلور فى كتابه جون أوسبورن ـ انظر إلى الماضى فى غضب « سنة ١٩٥٦ . السنة التى أخرجت فيها مسرحية انظر إلى الماضى فى غضب . كانت حافلة بالأسباب المثيرة للانفعال أو الإحباط . حسبما ينظر إليها الإنسان فى العصر . ثار الشعب ضد الحكومة الشيوعية التى فرضها الروس وقمعت بوحشية الفرد بالصيغة الإمبريالية التقليدية . أى بإرسال الدبابات . فى حين أخذ العالم يشاهد ولايفعل شيئا وفى البحر الأبيض المتوسط أعلنت الحكومة المصرية أنها ستستولى على قناة السويس التى كانت حتى ذلك الوقت تملكها وتديرها المصالح الأنجلو ـ فرنسية وفى محاولة عربية لإحياء دبلوماسية البوارج التى كانت سائدة فى القرن التاسع عشر ، أرسلت بريطانيا وفرنسا قواتهما لحماية مصالحهما فى منطقة السويس والنتيجة أنه بعد أن احتلت هذه القوات منطقة القنال وحدت نفسها وحيدة دون مساندة عالمية ، فاضطرت إلى نسف الأوراق التى احتلتها إلى الأمم المتحدة التى أعادتها إلى مصر . لم تثبت المعامرة كلها إلا أن أهم هذه التحركات الإمبريالية المتطهرية قد ولت . وأن بريطانيا لابد لها من أن تفعل مقعدا فى المؤخرة فيما يخص بالمشاكل العالمية . كل هذه الأحداث أسهمت فى خلق المناخ الذى ظهرت فيه مسرحية انظر إلى الماضى فى غضب لأول مرة وهكذا بدت نجاحها بدهيا »[٢٣] فإذا تركنا جانبا تحليل تيلور للأزمنين العالميين ، لأنه أقرب إلى أن يعكس وجهة نظره بوصفه مواطنا بريطانيا منه إلى أن يناقش الحقائق بطريقة علمية موضوعية[٢٤] ، فإنا نصل إلى نتيجة حتمية ألا وهى أنه يبدو أن مسرحية انظر إلى الماضى فى غضب أخرجت فى ٨ مايو سنة ١٩٥٦ ، فى

حين أن الاعتداء الثلاثي على مصر ، والقضاء على الفرد في المجر ، قد حدثا في أكتوبر ـ نوفمبر من تلك السنة[٢٤] . وهذا يعني أن المسرحية كتبت وأخرجت وتالت نجاحا قبل حوادث مصر والمجر . أما بالنسبة للكلام **أوسبورن** فلعله كان يشير طريفة برنارد شو في السخرية من الإنجليز[٢٥] ، فالأرستوقراطية في العالم كله تستورد «الأطباق الفرنسية» ونعتقد أن «الطعام الفرنسي» يتفوق أي طعام آخر . وأيضا فقد أثرت السياسة السوفيائية خوال الخمسينيات ـ غداة الحرب الباردة ـ على أوروبا إلى حد كبير . أما بالنسبة «لاستيراد أخلاقياتنا من يوم سعيد» ، فلعله يشير إلى خلاء القوات البريطانية من يوم سعيد حسب اتفاقيه الجلاء التي وقعت سنة ١٩٥٤ . وكان الجلاء على وشك الانتهاء عندما أخرجت المسرحية لأول مرة . وكون رجعة حيمي بورنر ليست مجرد مزاج طارئ ، بل سبحة لاقناع عميق يبدو بوضوح تام في تفكيره الفردي . فالأنا تلعب دورا هاما في حياته وأعتقد أن كون الفردية هي القيمة الأساسية للطبقات الوسطى لا تحتاج إلى المناقشة . حقا إن شعارات التبجح على الطبقات الوسطى تتأثر غالبا بقيم الطبقات الوسطى طوال المسرحية ، ومجموعه لا يتخطى الإطار العام لهذه القيم

وقد حاول بعض النقاد أن يبرروا رفضه لقيم الطبقة الوسطى عن طريق إقرار أنه ـ برغم تخرجه من الجامعة ـ كان يقيم كشكا لبيع الحلوى . «إنه متخرج من الجامعة» ، ومع ذلك «يرفض أن يقوم بعمل يناسب مع درجته العلمية» ، ويقيم كشكا لبيع الحلوى . «ومن المؤكد أن هؤلاء النقاد أمناء مع أنفسهم إلى أقصى حد وهم يقبلون ذلك . ولكنهم يتناسون أن إقامة كشك لبيع الحلوى ـ من الناحية الاقتصادية ـ عملية تجارية فردية ، مثلها في ذلك مثل إقامة «مخازن صحمة» أو أي مؤسسة اقتصادية أخرى . ثم إن حيمي يستغل كليف تماما مثلما يستغل أي «أشياء» آخر عماله وموظفيه . وعلى الرغم من أن **أوسبورن** لا يعطينا أية فكرة عن العلاقة بين حيمي وكليف في كشك الحلوى ، فإننا نستطيع أن نتصور ما كان يحدث هناك تماما كان يحدث في المنزل . فهو لا يفتأ يلقي بأوامره على كليف طوال الوقت قائلا «يمكنك أن تعمل لنا بعض الشاي» ، «اعمل بعض الشاي» ، «ضع الغلاية على النار .»[٢٧] ... الخ . ويشعر الكولونيل ردفرن بالدهشة لأن حيمي قد اختار هذا العمل . «يبدو لي أنه من غير المألوف لشاب أن يقوم بهذا العمل دون الأعمال الأخرى . لقد كنت دائما أعتقد أن تجارة بدكاء خاص .»[٢٨] ولكن الكولونيل ردفرن يتكلم هنا كرجل ينتمي إلى أرقى طبقات المجتمع . تلك الطبقات التي تنظر إلى جميع الأعمال الاقتصادية الصغيرة كأعمال محطة من قدر الإنسان ، وهذا يبدو بوضوح تام عندما نرد ألبسون الذي نزعرعت في أحد المشاجرة بعد اكتشاف قائلة : «أوه ... لقد حاول أعمالا كثيرة .. الصحافة ، الإعلانات ، بل توزيع المكانس الكهربائية .»[٢٩]

ويعتبر حيمي الملكية الخاصة شيئا مقدسا

حيمي على أي حال ، إنها حريتي (بخطف الحريدة)
كليف أوه ! لا تكن دبيئا !

حيمي : الثمن تسع بنسات ، ويمكنك أن تحصل عليها من مورع الجرائد .[٣٠]

وبعد قليل يقول له . «إنك تجلس على مقعدي .»[٣١]

ويدفعه هذا الإيمان إلى الإحساس بالمرارة عندما ترحل ألبسون ، إذ يشعر عندئذ أنه قد حرم من شيء يملكه وليس لأن «مثله قد أصيبت» .[٣٢] إلا أن تتعلق بإيمانه بتفوق الرجل ، وأن النساء مجرد شيء يملكه الرجل .

حقا إن حيمي بورنر لا يقبل الظروف الاجتماعية السائدة في مجتمعنا المعاصر ، ولكنه لا يستطيع أن يفهم أو يحلل جذور أو أسباب هذه الظروف الاجتماعية أو أسبابها . إنه مجرد حقد دون هدف أو مبدأ ، حقد تولد من المآسي التي مر بها وهو يجد نفسه في فراغ . ولذلك يحطم نفسه ويحطم أقرب الناس إليه. وهو يعرف أنه ـ في رأيه ـ لا توجد أهداف ذات قيمة . فإذا جاءت الحرب وقتلنا جميعا ، فلن يكون ذلك من أجل معتقدات عظيمة عمي عليها الزمن . بل سيكون ذلك من أجل لا شيء . سيكون ذلك نتائا ودون هدف كما لو كنا نجري أمام سيارة .[٣٣]

وهو يهرب من حقائق عصره إلى الماضي ، فتقول هيلينا . «لا يوجد مكان لأمثاله في عالمنا الحديث ، سواء في الجنس أو السياسة أو أي شيء آخر ... لذلك فهو عائش إلى هذا الحد . وأحيانا عندما أستمع إليه وهو يتكلم أشعر بأنه يعتقد أنه لا يزال يعيش في أوج الثورة الفرنسية . أني في الزمن الذي نحب حقا أن يوجد فيه . إنه لا يدري أين هو أو إلى أين يذهب ، إنه لن يعمل شيئا ولن يصل إلى شيء» ، ويجيب ألبسون : «أعتقد أنه بمثل ما يمكن أن ينتمي إلى العصر الفكتوري الصميم .»[٣٤]

ويحاول حيمي بورنر هذا فتاة أرستقراطية ـ هي ألبسون ـ في إحدى الحفلات . ويحاول أن يتزوجها ، على الرغم من معارضة أهلها و قصيم لهذا الزواج

وعندما ينادي ألبسون لأول مرة في المسرحية ، يكون ذلك بعد زواجها من حيمي ، وهي تظهر عندئذ مسحنة على لوح الكي وعاتها كوم من الملابس . ويصفها **أوسبورن** في التعليمات المسرحية بأنها سيدة شابة «طويلة ، نحيفة القوام ، حمراء ، ذات عظام وجهها في بهجة ، لها عينان واسعتان عميقتان ، وهي تصبح أكثر جمالا مما هي في الواقع في حضور زميلتها الحسنتين .»[٣٥]

وهكذا نجد أن أول فكرة نطرأ لنا عن ألبسون هي أنها تقوم بكل الأعمال المنزلية بدون مساعدة ، حتى إن إعطاء السجائر لزميلتها كان من المهام الموكلة إليها . يقول كليف «أريد سجارة» . فتناوله ألبسون العلبة . ولا تغير هذه الفكرة طوال المسرحية

ولكن ألبسون لا تقوم بهذه الأعمال المنزلية بطريقة آلية نحتة . بل نلاحظ أنها تصدر عن شعور بالأمومة وهي تؤدي ، فعندما يلوم حيمي صديقه كليف بعض لأنه أتلف بنطلونه الجديد . نجد ألبسون تعاتبه بطريقة حانية : «أنت شيء يا كليف . لقد أصبح منظر بنطلونك مريعا» ، وعندما يقول كليف بطريقته الساذجة «وماذا أفعل الآن .

باحمايلي ؟ » تجيب قائلة «من الأحسن أن تجلعه ـ مأقوم بكبه ، والمكافأة ما تزال صاخنة »[35]

ولكن ألبسون التي تتصرف تمثل هذه الطريقة الخابية مع الكباو جد نفسها محيرة على أن تعمل كل شيء حتى لا تحمل . « لقد كان هذا الموضوع مستبعدا أمكن أن يحدث حمل في هذا المكان ، ودون مال .. أوه ! .. وكل شيء . »[36] ومع ذلك ، فبعد ثلاث سنوات من الحياة الزوجية تقع في الفخ . فتصاب بالرعب ولا تجرؤ على إجبار زوجها لأنه يتمتص من المكرة دائما . وتشعر بالحيرة والأسى .

كليف هل ... هل ... ؟

ألبسون فات الوقت للتعلب على هذا الموقف ؟ لست متأكدة بعد . ربما لا . إذا لم يكن الوقت قد فات فلن نكون هناك أية مشكلة . ألبس كذلك ؟

كليف وإذا كان الوقت قد فات ؟ لماذا لا نقول له الحقيقة الآن ؟ على كل حال فهو حبك .. إنك لا تحتاجين إلى لأنهك إلى ذلك

ألبسون ألا تفهم ؟ شبكك في دواهي منذ البداية .. إنه لا يتوقف عن القول لنفسه إني أعرف كم هو حساس ، منذ تقضي الليلة بسلام ... بل قد نام معا ، ولكن فيما بعد ، تقضي الليل كله مستفظن ، منتظرين خوف بروع الفجر من خلال النافذة الصغيرة . وفي الصباح سيشعر بأنه قد خدع كما لو كنت أحاول قتله أنتم قتلة سيرافقني وأنا أزداد حجما كل يوم ، ولن أحرؤ على النظر إليه

كليف قد يكون عليك أن تواجهي الموقف باحمايلي ! [37]

ولكن ألبسون لم تتح لها فرصة «مواجهة الموقف » ، إذ تصل صديقتها هيلينا شارلز ، وينقلب البيت إلى ميدان قتال . فهيلينا نفسها التقليدية لا تستطيع أن تقبل معاملة جيمي لألبسون فترسل إلى والد ألبسون تطلب منه الحضور لأحد انتهاء ، في حين تحث ألبسون على الرحيل . وتفعل ألبسون ما تحثها هيلينا على عمله ، ولكن تعلقها بجيمي يبقى قويا كما هو وبعد شهور قليلة تشعر ألبسون أنها لا تستطيع الابتعاد عن جيمي أكثر من ذلك فتعود إليه محطمة وترمي تحت قدميه . لقد كانت صورته لا تفارقها وهي بعيدة عنه . وهي تقول لهيلينا « لقد ذهبت إلى السينما في الأسبوع الماضي ، وكان هناك محبور يدخن (نوع النبغ الذي يدخنه جيمي) على بعد بضعة صفوف أمامي فقمت وجلست خلفه تماما »[38]

كيف وصلت ألبسون ـ الفتاة الأوستقراطية ـ أن تتزوج رجلا مثل جيمي بوندر ؟ تعطينا ألبسون فكرة واضحة عن مقابلتها الأولى مع جيمي : « لقد قابلته في حفل ... كنت عندئذ في الحادية والعشرين من عمري . كان الرجال الموجودون هناك يتحدثون إليه كما لو كان لا يشبههم . أما النساء . فقد هتفن جميعا مصممات على إظهار اختلافهن عن هذا المخلوق المحبب . ولكن لم تكن بينهن من تعرف كيف تتصرف معه ... لقد قال لي إنه أتى إلى الحفل على دراجته ، وكان الشعر يغطي سترة السهرة .. لقد كان اليوم حملا مشرقا ، فالعصي يومه في الشمس كان كل شيء حوله يبدو وكأنه يحترق ، كان وجهه مضيئا وأطراف شعره تلمع وكأنها على وشك أن تتقعر من رأسه ، وكانت عيناه الزرقاوان معتمتين بالشمس ... كان يبدو صغيرا وضعيفا برغم خطوط الإرهاق المحيطة بفمه ... كنت أعلم أني أحد على عاتقي أكثر مما كنت أستطيع أن أتحمل ، ولكن لم يكن أمامي سبيل للاحتياط .. حسنا ! لو نجح نباح الشجاعة والدهشة من العائلة ، وكان لذلك أثره ... سواء رضوا أم لم يرضوا ، فقد كان واضحا أنه يحبني ... وحسم هذا الموقف لقد صمم على الزواج بي ، وحاولوا هم كل شيء ممكن لمنع هذا الزواج . »[39]

لقد سعر كلا الشابين بجاذبية شديدة نحو الآخر وفررا الزواج على الرغم من اعتراض أهلها وخوفا من أن تستطيع عائلتها منع مستحل العقود المحلي من إتمام الزواج ، فروا أن يتزوجا في الكنيسة

ولكن الزواج في الكنيسة يتعارض مع المظهر الذي حاول جيمي أن يبدو فيه . لذلك تحدد فصل هذه الحادثة ـ دون أن يطلب أحد منه ذلك ـ وهو يحاول تبرير تصرفه « كانت آخر مرة دخلت فيها الكنيسة هي يوم تزوجتني . أعتقد أن هذا سيدهشكم ألبس كذلك ؟ كان ذلك بسبب الظروف التي أحاطت بنا ، هكذا ببساطة . كما على عجل ـ أتفهمين ! .. نعم ! كنا حقا على عجل ، تحدونا شهوة عارمة للمحبرة ! حسنا .. لقد كان مستحل العقود المحلي صديقا شخصيا للوالدة ، وكنا نعلم أنه لن يتأخر في إبلاغه البتة . لذلك كان علينا أن نبحث عن قس محلي لا نوحد بينه وبين عائلتها معرفة وثيقة »[40] ومع ذلك لم يكن لهذا العمل فائدة ، إذ إنه عندما وصل كليف ووكيله إلى الكنيسة ، كانت عائلة ألبسون قد سبقته إلى هناك .

ولم يكن زواج جيمي وألبسون مسببا على الحب ، على الرغم من أن أسوردز يحاول أن يقنعنا منذ بداية المسرحية بأنهما كانا منحابين ، كما أنه لم يكن مبنيا على التفاهم المتبادل ، بل كان مبنيا على الانجذاب الحسي ورغبة جيمي الشديدة في تسلق السلم الاجتماعي ، ولذلك كان الزواج محكوما عليه بالفشل .

وقد حاول بعض النقاد تصوير زواج جيمي وألبسون على أنه «حرب من معركته ضد الطبقات العليا »[41] اعتمادا على مقدمات هو وجيمي وهما مغرمان نفسيهما على أقارب ألبسون وأصدقائها . ولكن أيمكننا حقا اعتبار هذه «الدعوات المفروضة » على أقارب ألبسون وأصدقائها معركة ضد الطبقات الراقية ؟ من المناسب قبل أن نحاول الإجابة عن هذا السؤال وتحليل هذه الدعوات المفروضة أن نحلل شخصية ثانر . ومبل جيمي في هذه «الغزوات »

كان هيونار صديقا جيمي منذ الطفولة ، ويبدو أن هيو وأمه كان لهما تأثير عظيم على جيمي ، إذ كان جيمي محبوبا جدا منهما . وعندما تزوج جاءهما في ليلة عقده وفي هذه الليلة نفسها وضحت لألبسون طبيعة هيو السادية المتوحشة « أحد هيو برداد وقاحة ... وهو بمثابر شهية هذه لذلك »[42] وهي عندما تقابل هيو جيمي تقول «كانت أمي دائما تقول عن جيمي إنه قد يلم أقصى درجات القسوة ، ولكنها لم تقابل هيو .. إنه يستحق الجائزة الأولى للقسوة دون منازع »[43]

أما بالنسبة للغرفات ، فليس لدينا ما نعتمد عليه إلا كلمات ألبسون : «لقد توصل الآثاث إلى اعتناق رهبة لديها من هذه الأجزاء من المجتمع التي أعلنا الحرب عليها»[١١] ، وبدءا بدعوان نسبها إلى بيوت أقارب ألبسون وأصدقائها أو ـ بمعنى أصح ـ بعروان هذه البيوت[١٢] ، بأكلان وبشربان وبدخنان على حسابهم . بل إنها قد فاما في الواقع بعمليات انتزار ـ «إن (هيو) أحد خمسة جنيهات من المحور مائة نوبن في إحدى المرات»[١٣] ولكن ألبسون ، التي تعطينا هذه الصورة الحية للغرفات ، ونعلن : «كان هيو يعربد ويمرح في دور المتوحش»[١٤] لا تلبث أن تعطينا فكرة أخرى عن هيو ، لقد حاول «إغراء فتاة في مقتبل العمر مرة عند آل أركسدم»[١٥]

وهكذا يتضح لنا أن هذه الغرفات لم تكن حرما من الصراع ضد الطبقات الراقية ، بل نوعا من التحويف والانتزار لإفحام نفسيها في الوسط الراقي لم يكن الهدف من هذه الغرفات مجرد إحياء عائلة ألبسون على نقيض حبي بل أيضا إحباط أصدقاء ألبسون على نقيض هيو كروج لإحدى سائهم . كان هيو عندئذ يحاول أن ينتج المثال الذي ضربه له حبي وينزوج من إحدى فتيات الطبقات الراقية لكي ينسلق السلم الاجتماعي هو أيضا . ولكنه يفشل في إغواء العذراء الصغيرة البصرة للوجه ، ويطردان معا من الوسط الراقي . ولذلك فرو هيو أن يتقدم لنفسه فأحد نجاريب يحل ـ شقيق ألبسون ـ خلال الانتخابات ـ محرا اجتماعاته السياسية بالاشتراك مع أصدقائه ، ولكن عندما انتهت الانتخابات . اتضح لهيو أن «دوراع المرأة ألبسون» قد عاد إلى الحكم . فشعر باليأس ، وقرر أن يرحل عن إنجلترا . وهذا اليأس والأساليب التي اتبعها في تجريب اجتماعات بمحل السياسية لمساعدة أصدقائه الرعاع تبين بوضوح أنه لم يكن ثوريا في يوم من الأيام ، إذ إن هذه الوسائل وسائل فاشية ويمكن إثبات ذلك اعتمادا على اقتناعه بأن هجوما فردا على مرشح قد يمكن أن يؤدي إلى انهيار النظام الاجتماعي بأكمله .

وعندئذ بدأ الصراع بين هيو وحبي يتخذ شكلا أكثر حدة ، فقد رفض حبي أن يرحل عن إنجلترا واتهم هيو بالاستسلام . لقد كان حبي ووالدة هيو يريدانه أن يثابر حتى ينجح في تحقيق هدفه ، ولكن هيو ما لبث أن رحل ، برغم توسلات والدته وصديقه ، اللذين شعرا أنهما مسئولان عن رحيله . وهما لكي يتغلبا على شعورهما بالذنب ، توصلا إلى اعتبار ألبسون سبب رحيله

وهكذا يتضح لنا أن الفكرة القائلة إن زواج حبي وألبسون جزء من صراع حبي ضد الطبقات الراقية فكرة لا معقولة ومصطنعة

أما بالنسبة للاغتراب الحسي فقد كان حبي يؤمن بالحس والحس فقط، برغم أنه كان يحاول أن يعلف هذا الإيمان بأنواع مختلفة من المثل والعواطف فهو يؤمن أن مهمة روحه الوحيدة هي إرضاء وعيانه الحسية ، وهو يقول : «لا تكاد تمر لحظة أقضيها دون أن أنظر إلى ساعتي وأرعف عليك»[٤٤] ، وبعد دقائق يدور هذا الحوار بين حبي وألبسون

ألبسون ـ ماذا تود أن تفعل ؟ أتود أن تشرب ؟

جبي أنت تعرفين ما أريده الآن !

ألبسون . حسنا ! عليك الانتظار حتى يحين الوقت المناسب

حبي لا يوجد شيء اسمه الوقت المناسب .[٤٥] [وهو إذ يهجر بمغامراته النسائية أمام روحته وأصدقائه ، يسند له شعوره بفقدانه الحسية إلى حد أنه لا يستطيع أن يدرك ما إذا كان الذين يستمعون إليه أو يعلقون على مغامراته يكذبون صدق أو يسخرون منه] .

ألبسون . أوه ! استبطط ياعزيزي ! لقد سمعت عن مآدبين مما فيه الكفاية . فقد كانت عشيقته ألا تتذكر ذلك ؟! . عندما كان في الرابعة عشرة . أم هل كان ذلك عندما كنت في الثالثة عشر ؟

حبي الثامنة عشرة .

ألبسون إنه مدين لها بكل شيء .

كليف إني لا أستطيع أن أمير بين كل سائك هذه . أهي تلك المرأة التي كانت أكبر منك بعدد لا يحصى من السنين ؟

جبي عشر سنوات .[٤٦]

ومع ذلك ، فمن الواضح أن مآدبه فقدرته الحسية ليست سوى وسيلة لإخفاء خوف داخلي من أن يكون غير قادر حسيا . فعندما يلاحظ المتفاهم العميق بين كليف وألبسون يقول : «حقا .. أعني ذلك إني لا أستطيع أن أركز وأنتما تفعلان هكذا أمامي»[٤٦] .

ولكن ، برغم أن الحس يلعب هذا الدور المهم في حياته ، فهو ليس مسعدا لأن يتقبل نتائج انفعالاته الحسية . إن ألبسون تحاول جهدها ألا تحمل منه ولكن تحدث الخطور على الرغم منها ، فيمنعها الخوف من أن تحبه بالحقيقة .

أما عن تسلق السلم الاجتماعي ، فقد كان حبي قد نجح في الاندماج بنفسه تقاما ، ولكنه دائما يشعر بأنه أدنى اجتماعيا من زملائه في الجامعة . ولذلك فهو يحاول أن يتزوج ألبسون لكي يسمو بنفسه اجتماعيا واقتصاديا .

ويبدو شعوره بالنقص بوضوح تام عندما يهرب من المجتمع ويحبس نفسه في بوحه العاجي ، حيث يمكنه أن يشتـ ـ داخل الجدران الأربعة ـ تفوقه الخلاق على الذين يعيشون معه وهو يود أن يشتـ تفوقه الخلاق على كليف فيقول : «إن أمثالي لا يرادون وبا .. لقد حاولت أن أقول لك ذلك من قبل إننا نحرق كل شيء ـ والآن اصمت . لأني أريد أن أقرأ»[٤٧]

ويبدو هذا الاستعلاء الخلاق كمزيد من الوضوح عندما يبدأ في الهجوم على صديقه كليف مذكرا إياه بهفوته

حبي ـ حتى التعليقات الأدبية في الجرائد تبدو شبيهة بتعليقات الأسبوع الماضي . كتب مختلفة وبنفس التعليقات . أقرأت هذا التعليق ؟

كليف ـ ليس بعد

حبي لقد قرأت ثلاثة أعمدة كاملة عن الرواية الإنجليزية وقد كتب الناقد نصف التعليق باللغة الفرنسية .. أتحملك جرائد الأحد

تشعر جهلك ؟

كليف لا أظن ذلك .

جمي حسنا . . إنك جاهل . لست إلا مجرد ملاح .. [٤٧]

ويستمر جمي في تهجمه على كليف على نفس النمط «لماذا يهم ؟ إنك لن تفهم كلمة واحدة منه» [١٢٥] . «إنك جاهل جدا» [١٢٦] .. الخ . وحتى زوجته لاتستطيع الهروب من هذا الاستعلاء الثقافي . «لم تظهر على ذهنها فكرة معقدة من قبل» [١٢٧] . و «هل قرأت مقالة برتلي هذا الأسبوع ؟ لماذا بالله أحمل نفسي عناء السؤال ؟ لست أدري . إني أعرف جيدا أنك لم تقرأها . ترى لماذا أصرف كل أسبوع نصف سنات على هذه الجريدة الملعونة ؟ لأحد قرؤها إلا أنا ... لا أحد يريد أن يهم . لا أحد يريد أن يستيقظ من كسله اللذيذ» [١٢٨] وهو يكلمهم أيضا عن بوليبيس وكاسيوديا . وو دروث وأخته ، وشيلي وجودوين ، وميسون وشكسبير الخ [١٢٩] .

ويفشل جمي في الارتفاء اجتماعيا واقتصاديا عن طريق الزواج ، إذ ترفض عائلة البسون أن تقبله . وتحمر والدة ألبسون انفها على «النوفيو على تناول عن كل ماعندلكه (لأمها) كوديعة عندما تتأكد أن ابنها ستتزوج جمي» [١٣٠] .

لقد شعر جمي حسه أمل عظيمه . ولكنه ـ لكي يحافظ على كبريائه وكرامته ـ حاول ان يحي شعوره الحقيقي ويخلق حبة أمله في حقد صمي .

ولكن مهما حاول جمي من جهد مستميت أن يحي حبة أمله ، كان لابد لحبة أمله هذه أن تنعكس بصور مختلفة . تقول ألبسون وهي تقص ذكرياتها عن ليلة زفافها : «بعد أن تزوجنا ـ أنا وجمي ـ لم يكن لدينا مال . كان لدينا غاية حجرات ونصف جيب بالضبط ، ولم يكن لنا بيت نأوي إليه . بل إن جمي لم يكن له عمل ، كان قد تخرج من الجامعة منذ عام تقريبا على كل قد ذهبنا إلى شقة هو لعيش معه . كانت هذه الشقة تقع فوق محل بقالة حسنا ، هناك وجدت نفسي ليلة زفافي لقد أمضينا حفلا صغيرا عباسة الرفاف . وحاولنا ثلاثتنا أن نسكر بعض البيرة الرخيص الذي أتينا به ـ ومع الشراب ازداد هيو وقاحة ، في حين أخذ جمي يزداد أسى ، وجلست أنا أستمع إلى حديثهما وأنا أشعر وأبدو كالعبيطة . «الأول مرة في حياتي كنت قد انقطعت تماما عن الناس الذين عرفتهم دائما عائلتي وأصدقائي والجميع . كنت قد أخرجت قواربي» [١٣٢] .

ولم تلبث حبة أمل جمي أن تحولت إلى سوفية وفسوة حقا إنه لا يتحدث إلى الضعف مع ألبسون . ولكن كلماته أكثر إيلاما من اللطمات ، إلى حد أنها تصرخ قائلة «إذا لم يتوقف سأفقد عقلي» [١٣٣] .

ولم تكن زوجته فقط هي صحبة سوفيته الشادة ، بل كانت أمها أيضا من صحاياه لم يكن جمي يستطيع أن يسي أن أمها هي التي جاهدت بشدة لمنع زواجه من ابنها ، وأنها عندما فشلت في ذلك أجبرت ابنها على توقيع إقرار بوضع ممتلكاتها كافة وديعة لدى أمها ، فحرمته بذلك من فرصة التسلق اقتصاديا واجتماعيا [١٣٤] . وهو يهاجمها في عنف وشراسة : «لقد حبستنا أمها في قلعتهم ذات الحجرات الثماني المخصصة للنوم ... أليس كذلك ؟ ليس هناك حدود لما قد تفعله هذه الأم المتوسطة العمر في حربها الصليبية المقدسة ضد الأوغاد أمثالي . كنت أعلم أنها ـ لكي تحمي صغيرتها الوديعة الساذجة ـ لن تتردد في أن تعش وتكذب وتماكس وتنمر .. وعندما واجهت بهدوءا من باحثي (شاب بلا أصل ولا مال ، بل يصغر حتى إلى المطهر الأبيض) . أخذت تحوم كأفعى الحرنبش عندما بأنها الخاص فسمعت الرعب في كل حرنبش ذكر على بعد أميال . فبكبس نصه للعروبة وقد تبدو أنها الآن مرهفة إلى حد ما . ولكن لاتتركوا هذه النهمة ذات المظهر المهذب خدعكم .. إنها ضحية مثل لبالي مواجير بومباي . وحشية كذراع نجار .. هذه اللؤمة العجوز يجب أن تموت ! لقد قلت إنها لبؤة ضخمة ويجب أن تموت ! يالهي ! سنحتاج الديدان التي ستنهش جسدها يوما ما إلى حرعة قوية من الأملاح ! أوه سنتعرض لبعض شديد بالديدان الصغيرة ! إن أم ألبسون في طريقها إليكم ! ... أنها ستمر في الطرق المحوم بالصدقائي شاكية بعطا من الديدان اللاهثة في طلب الملذات . ومن المطبات إلى المطهر» [١٣٥] .

ولست زوجته وأمها الضحيتين الوحيدتين لسوفيته وفسوته كما كان الأمر عند بداية رواجها . فقد أصبح كليف ـ الذي كان يعتبره صديقه الوحيد ـ ضحيته لسوفيته الشادة أيضا . وعندما يركله كليف من بيته الجديدة طالبا منه أن يتوقف عن مضايقة ألبسون ، يثور قائلا : «فعل ذلك مرة أخرى أنها الوعد الآتي من ويلز وسأشد أذنيك !» [١٣٦] وهو يهدد بعد فيما بعد [١٣٧] وعندما تطلب ألبسون من كليف أن يحل سرواله لكي يضغط عليه بالمكواة يقول «نعم ! حبا ! احلع سطلونك لكي أركل مقعدتك» [١٣٨]

أما بالنسبة هيلينا ، فهو يهدد باستخدام القوة البدنية معها . ولكنها أعقل من أن يدفعه إلى هذا الحد

هيلينا . إذا اقتربت أكثر من ذلك سأضعك على وجهك .

جمي أرجو ألا تخطئي فتعتدي للمحطة واحدة أي حتلتان

هيلينا . ليس من المحتمل أن أفعل ذلك

جمي ليست من حرمي المدارس العامة الأرستوقراطية لكي أتشبع بالوساوس عن ضرب السات . إنك لو صفعت وجهي سأمسح بك الأرض .

هيلينا من المحتمل حقا أن تفعل ذلك .. يبدو عليك حقا أنك من هذا النوع من الرجال

جمي أتراهسني أني حقا من هذا النوع .. أنا من النوع الذي يكره العنف البدني ، ولكني إذا وجدت امرأة تحاول أن تعتمد على ماتعتقد أنه من الشهامة ألا أصربها فسأعمل فصفها الصغيرة الخشنة ، فإني أود عليها في غضب [١٣٩]

وتركز سوفية جمي وفسوته على عدم قدرته على مساءلة معارف ألبسون من الناحيتين الاقتصادية والاجتماعية ، ولذلك فهو يحاول أن يثبت تفوقه لألبسون كرجل ، كذكر ـ وهذا هو السبب الذي يجعله يحط من قدر المرأة كلما استطاع

فقد عثر مرة على خطاب كتبته فاة مراهقة إلى مخرج إحدى الجرائد تسأل فيه المخرج عما «إذا كان صديقها سيفقد احترامه لها إذا أعطته مايريد» فأجابها «نعم بشدة !»[٥٥] ولم يكن غريبا على جيمي أن يبدي مثل هذا الرأي . فقد كان يسخر من روحته لأنه وجدها عذراء : «لقد عصب كثيرا لذلك كما لو كنت قد خدعته بطريقة ما .. ويبدو أنه كان يظن أن المرأة لم يعبرها «حبل سندسه»[٥٦]

«المرأة بالنسبة له ليست إنسانا . إنها مجرد أداة للعملية جنسية . وهذا يبدو بوضوح في تصويره العنيف على المرأة حينما لاتكون مجرد «أنثى» بل كانت إنسانا أو اجتماعيا «ألم تلاحظوا قط كم تهتم المرأة الصحيحة ! .. الطريقة التي تطأ بها الأرض تحدد السير عليها ؟ اقسمها وهي جالسة على مقعدة الربة وهي تنفض أسلحتها وتثير ضجة بعلب الطلاء والمراجيح وأصابع النساء ؟ عندما نرى امرأة أمام مرآة تخدعها سندوك فورا أنها تخط شمالا من الخزانة»[٥٧] و«استأجرت ذات مرة شقة نحن سكن فنانين ... لقد كنت أسمع كل مايفعله هاتان اللعينتان طوال الليل والنهار ... كانت أنفه الأعمال اليومية المألوفة عملية غرو منظمة ضد إحساساتك . بدأت بالتوسل إليهما ثم وصل بي الأمر أن كنت أقف على السلم وأصرخ فيهما بأفظع ألفاظ التي يرجى بها إلى عقل ... ولكن دون جدوى لاشيء كان يؤثر فيهما . كانت مجرد زيارة للدورة المياه تندو في ضجيجها كعملية حصار تتم في العصور الوسطى .. أوه لقد انتصرتا علي في النهاية ، واجبرت على الرحيل ، وأعتقد أنهما لا تزالان تمارسان هوايتهما ، أو تعلمها قد تزوجا الآن وراحتا تدعوان بعض المساكين إلى الحضور بصفق المكواة وأدوات الطهي على الأرض ... الطريقة الأكثر خالدة لإثارة الضحك .»[٥٨]

ويبدو أن جيمي بورتر يمسي أنه يحارب الأقلية الضئيلة التي يمكن أن تضمها تحت هذا الوصف هناك مئات الملايين من النساء في جميع أنحاء العالم لسن «جزازات» ، ومناصب الربة الخاصة بهن أقل وضوحا من مناصب الربة الخاصة برجال كثيرين من نفس الطبقات الاجتماعية التي تضم هؤلاء النسوة . كذلك يبدو أنه يمسي أن الرجل هو الذي يصنع هذه الوسائل ويشجع المرأة على استعمالها . أما بالنسبة للتسرع والسهر والمرح ، فهي صفات مشتركة بين عدد كبير من أعضاء الجنسين ؛ فجيمي نفسه يعزف الموسيقى بصوت عال ، ويلقي بالأشياء أرضا ويحطم «لوح الكي» ـ تحدثنا بذلك حروق في ذراع ألبسون سيوزه ـ وهو بعا لما كتب .

ولا يحاول جيمي طوال المسرحية أن يسيطر على روحته فقط ، بل أن يحرمها من كل تفكير حر ، فهو لا يستطيع أن يقبل كون زوجته إنساناً له كيان مستقل ؛ إنه لا يريدها أن تقبل أفكاره وآراءه دون مناقشة فقط ، بل يريدها أن تقتنع بها تماما حتى لو كانت هذه الأفكار والآراء مخطئة لأقرب الناس إليها مثل أبيها وأمها وأصدقائها ومعارفها .. الخ ، وهو يحاول أن يقنعها بأفكاره عليها مرات ومرات ، وعندما كانت تشعر أنها لا تستطيع أن تتحمل أكثر من ذلك كانت تتوسل إليه قائلة . «جيمي أرجوك . لا داعي لهذا الكلام» ، فيعلق قائلا «لا تطلوا أني أستطيع إقناعها . لا يمكني أن أفعل شيئا لإقناعها حتى لو سقطت ميتا .»[٥٩]

وكان من الممكن أن تسير حياتهما الزوجية بطريقة ما لولا وصول هيليا شاولز ، يقول كليف : «إني لا أشعر نحوك كما يفعل جيمي . ولكني لست معك تماما .. ومنذ أتيت إلى هنا أصبح كل شيء أسوأ مما كان في أي وقت مضى .»[٦٠]

«هذه اللثوة !»[٦١] هكذا يقدم جيمي بورتر هيليا شاولز إليا وعندما يأتي كليف ليقول لألبسون إن صديقة لها تسمى هيليا على التلفون ، وإن اسمها هو «هيليا ...» ، لا يعلق جيمي إلا بهذين الكلمتين .

وقد حضرت هيليا شاولز ـ صديقة ألبسون ـ إلى المدينة الإقليمية التي يعيش فيها جيمي وألبسون لأن الفرقة المسرحية التي تعمل بها قد أتت إلى هذه المدينة لتقدم بعض العروض المسرحية لمدة أسبوع بمسرح الميودروم وبما أنها لم تتمكن من إيجاد مسكن لها . فقد اتصلت بألبسون تليفونيا لهذا الغرض . فأخبرتها ألبسون بوجود حجرة خالية بمنزل مسز دروري حيث يسكنون

وبيتور جيمي ، الذي يعتبر هيليا واحدة من «أعدائه الطبيعيين» ، لأنه خائف من أن تحرض هيليا زوجته على معارضته . وهو يسخر من ألبسون قائلا : «لماذا لم تدعها للنزول هنا معنا ؟» ويشعر في نفس الوقت أن البيت سوف يصبح ميدان قتال خلال الفترة التي ستمكثها به . فيستمر قائلا «أقنعت لها أن تحضر معها دبها ، إنها سوف تحتاج إليه ! »[٦٢]

ويبدأ الصراع بين جيمي بأخلاقياته المتحجرة وهيليا بقيمها لأخلاقية المجددة منذ أول دقيقة نطأ فيها قدماها المنزل : «لقد تصرفت هكذا منذ أن وصلت»[٦٣] ويصل هذا الصراع إلى أوجه خلال ايام قليلة عندما تقنع هيليا ألبسون بأن ترافقها إلى الكنيسة ، إذ يعتبر جيمي موافقة ألبسون على ذلك خيانة له ، ويحاول أن يقنع ألبسون بعدم الذهاب «أتفاهم هذه القديسة المحجبة في ملابس مصنوعة في محلات كريستيان ديور ؟ سأقول لك حقيقتها ببساطة . ! إنها نقرة . ولم أكن لأهتم كثيرا بكونها نقرة . ولكن يبدو أنها أصبحت نقرة مقدسة .»[٦٤]

وتعمل هيليا بالضبط ماشعر جيمي أنها سوف تفعله . ترسل هيليا برقية إلى والد ألبسون تطلب منه الحضور لأحد استه ، وتقنع ألبسون بأن ذلك يسيء إليها . وهنا تصل حماة المسرحية إلى أوجها ، فالسيدة هيبر حضر وهي تود أن ترى جيمي وهي على فراش الموت فيقرر أن يرحل فوراً ، ولكن ألبسون يرفض مرافقته لأنها قد بدت أن ذلك البيت . وعندما يعود جيمي ويكتشف رحيل ألبسون يصرخ قائلا : «لقد أمضيت إحدى عشرة ساعة وأنا أرقب شخصا أحبه جداً وهو يعاني سكرات الموت .. كانت وحيدة ، وكنت الشخص الوحيد الموجود بحانبها ، وعندما أمشي وراء نعشها يوم الخميس القادم سأكون وحيدا مرة أخرى ، لأن هذه النقرة لن تعي حتى بإرسال باقة من الزهور ... إني أعلم ذلك .»[٦٥]

وكان للموت مثل هذا التأثير العظيم على جيمي ، لأنه كان يذكره بوفاة والده ، وهي تجربة لم يكن ليستطيع أن ينساها «لقد ظللت طوال اثني عشر شهرا أواقف أبي وهو يعاني سكرات الموت ... كنت عندئذ في العاشرة من عمري ، وكان قد عاد لتوه من الحرب في إسبانيا ، حيث كان بعض السادة الذين يحاربون الله قد أحالوه إلى حطام . لم يكن ليعيش طويلا ... كان الجميع يعلمون ذلك ، حتى أنا ، ولكني مع ذلك كنت الوحيد الذي يهتم به . كانت العائلة تشعر بالارتياح والصبر ، أما أمي فلم تكن تفكر .. كانت أمي تحاول دائما أن ترتبط برجل قد اختار الجانب الخاسر في كل شيء . كانت أمي تحاول دائما أن ترتبط بالأقلية على أن تكون هذه الأقلية هي الأقلية الأوسوهراطية .. كما جميعا ستظر موته ، وكانت العائلة ترسل له شيكا أول كل شهر . وأحبه أن يدير له أموره بهدوء دون إثارة مشاكل . وكانت أمي تعيي به دون أن تشكو ، وكان هذا هو كل ما تفعله من أجله .. وبما كانت ترثي له . وأعتقد أنها كانت فعلا قادرة على ذلك ، ولكني كنت الوحيد الذي يهتم به ! . وكنت في كل مرة أجلس فيها على حافة الفراش لأستمع إليه وهو يتحدث أو يقرأ أحاول بمعاناة دموعي .. وفي نهاية اثني عشر شهرا كنت محكا . . لم يكن هناك من يصغي إلى هذا الرجل العجوز المتشائل إلا صبي ، صغير متدفق كنت أقضي الساعة تلو الأخرى في حجرة نومه الصغيرة ، أستمع إليه وهو يتكلم لبعض البقية الباقية من حياته في أدنى صبي صغير مشدوه ولابتكاد يعي نصف ما كان يقال له . وكان كل ما يشغل به هو الصغير بالبأس والمرارة ، وبرائحة الموت المريرة . »[٦٤]

وبينما كان جيمي يحوار والدة هبو ، كان الكوكوبيل رد فعل يستعد للدخول مع ابنته ، وعندئذ فاجأتهم هيلينا بالاعتذار عن السفر معهم :

هيلينا آسفة ... أخشى أني لن أستطيع مصاحبتكما الليلة

ألبسون : ألن تأتي معنا

هيلينا كنت أود ذلك ولكني في الواقع مرتبطة بموعد عمل عدا في برمنجهام لقد أرسلوا لي نص مسرحية .. إنه موعد مهم ولا أريد أن تضيع هذه الفرصة . لذلك يبدو أني لابد أن أمكث هنا الليلة .[٦٥]

ويرحل الجميع قبل وصول جيمي ، هيلينا فقط هي التي وجدت الشجاعة الكافية لتقول ، هيلينا فقط هي التي أبدت استعدادها للقاء لتحدثه برحيل ألبسون .

وقبل أن يرحل ألبسون يسألها كليف «ألا تنتظرينه ؟ »

ألبسون كلا يا كليف

كليف ومن سيحرسه ؟

هيلينا : أنا أستطيع أن أحرسه إذا كنت هنا عند عودته .[٦٦]

ويرحل ألبسون ويرحل والدها ويخرج كليف قبل وصول جيمي ، وعندما يقابلونه في طريقهم فإنهم يعبرون عنه «كاد هذا الحمار أن يصدمني لكان هذا من سخرية القدر ! حقا لو كان قد صدمني لكان هذا من سخرية القدر ! ولعله من السخرية أيضا أن تكون زوجتي بالسيارة !

زوجتي بالسيارة ؟ ! .. ماذا حدث لهم جميعا ؟ لقد كاد كليف يصطدم في وهو يهرع خارجا ولكنه اندفع بعيدا متظاهرا أنه لم يرني .. أأنت الوحيدة التي لا تخشى الفناء ؟ »[٦٧]

وتناوله هيلينا الخطاب الذي كتبه له ألبسون ، فيقرؤه بصوت عال بعد أن فهم هيلينا بكتابته لها : «عزيزي ... لا بد أن أرحل . لا أعلن أنك ستفهمني ولكن حاول . أرجوك ! إني في حاجة ملحة إلى هدوء . وأنا ـ في هذه اللحظة ـ على استعداد أن أضحي بأي شيء من أجل هذا . لست أدري ماذا سيكون مصيرنا . واعلم أنك ستشعر بالتعاسة والمرارة . ولكن حاول أن نكون صبورا معي . وسأكون دائما في حاجة ملحة إليك وإلى حبك ـ ألبسون . »[٦٧] .

يثور جيمي إذ يكون للخطاب تأثير عنيف عليه ، فيسب ألبسون ويهدد هيلينا . ولكن هذه لا تلبث أن تخرج بهدوء عن الطمل ، متوقعة رد فعل ما . ولكنها تصاب بخيبة أمل .

هيلينا حسنا ! ألا يعني هذا شيئا ؟ حتى بالنسبة إليك ؟

جيمي حسنا ! نعم ! .. إني مندهش . إني أعترف لك بذلك . ولكن قولي لي . . أكنت تتوقعين مني أن أتجادل وأسقط على ركبتي من وخز الضمير ! . . اسمعي . سأحرك شيء مهم إذا توقفت عن لعب حكمتك الأنثوية في ، أنا لا أعبأ بشيء . أنا لا يهمني إذا كانت ستحبب طفلا . ولا يهمني إذا ولد هذا الطفل برأسين ! هل أثير اشمئزازك ! حسنا ! هيا ! اصفعيني على وجهي . حسنا ! لقد انتهى الاستعراض .. والآن اتركيني واخرجي من هنا أيتها العذراء الشريرة[٦٨]

وعندئذ يظهر رد فعل هيلينا . . لقد احتفظت بهدوئها طوال المقابلة ، لقد تقبلت سبابه وتهديداته ، ولكنها الآن تشعر ـ عندما يسميها «عذراء» ـ بأن الأنثى في داخلها قد أهينت ، ولذا كان رد فعلها مفاجئا وعنيفا فهي «تصفعه على وجهه بوحشية »[٦٨] وقبل أن تدرك ماحدث تقبله بعنف وتجذبه أرضا خلفها »[٦٩]

وعندما نرفع الستار عن الفصل الثالث ، يتكرر نفس منظر الحياة العائلية الذي رأيناه في الفصل الأول بتغير واحد فقط إن المرأة التي تنحني على لوحة الكي ليست ألبسون بل هيلينا لقد احتلت هيلينا مكان ألبسون ليس كزوجة لجيمي ولكن كعشيقته لقد تحت في إبعاد ألبسون واحتلت مكانها في حجرة جيمي وفي سرير جيمي منذ تلك الليلة التي اقنعت فيها ألبسون بأن ترحل مع أبيها . وتثبت هي هناك كعشيقة لجيمي لعدة شهور حتى فوجئت في يوم من الأيام بألبسون أمامها

وعندئذ فقط تشعر هيلينا أن تصرفها خطأ ـ «لا أزال أؤمن بالخطأ والصواب »[٧٠] ـ وتقرر الرحيل .. أما جيمي الذي كان قد عبر عند دفاتر قليلة عن حبه لهيلينا ـ «سنشعر بالبهجة والفرح والمرح وسنتبادل بضرات الهيام والشغف في ملهى «بلدرو آرمز» ، ثم نعود هنا حيث أنا لذلك الغرام بشكل يجعلك تنسين الدنيا وما عليها »[٧١] ـ فسرعان ما عاد عندما تعود ألبسون وهو يحاول أن يبدو باردا وغير مهتم ، ولكن

دون فائدة ، إن الحاذية الحسية بينهما أقوى من كل شيء ، إنها أقوى من أن تسمح لعلاقة جيمي بيلبنا أن تبعده عنها ، وأقوى من أن تسمح لفم ألبسون أن تخرجها من قفصه . إن ألبسون التي تعود مريضة ومحطمة بعد أن تخلصت من طفلها تقول : «لقد فقدت طفلي . إنها مجرد حقيقة ليس هناك محاكمة أو عقاب»[٧٢] ، وهي تسقط عبء فقدي جيمي لبنائها جانبها الزوجة مرة أخرى حسب فهم جيمي إنه السيد ا يجيد في حين أن ألبسون ليست إلا مجرد أداة للذة الجسية «سيجيمنا سوياكهف الدب وحجر السحاب . وسيعيش على الشهد والسدق . . أكداس وأكداس من السدق . وسيندو بالاعاني التي تعبر عما في أعماقنا . عن الأشجار الدافئة والكهوف المسكنة . وعن الموء حت أشعة الشمس . وستفني عيناك الواسعتين مركزتين على مرائي . وتساعدني في تقليم مخالبي لأي نوع حبس حقير من الدنس . وسأحملك محافظين على ذلك الذيل الأملس الناعم ليبقى متألقا كما هو . ذلك لأنك سنجاب مخمل جدا . ولكنك سنجاب حي . وبذلك يجب أن يكون حديثين . فهناك نجاح فولاذية لانزحه مصنوعة في كل مكان . تنتظر الحيوانات الصغيرة الأليفة عندما تصاب بالشذوذ والسيطنة »[٧٣]

هكذا يتضح لنا أن جيمي لم يكن ليستطيع أن يعيش في سلام مع ألبسون إلا إذا نجح في حذفها إلى الوحل معه . فهو ليس طفلا ولا مثاليا . بل إن ما يدفعه إلى مهاجمة ألبسون وعائلتها وقرنائها وأصدقائها ومعاه فيما هو مجرد حقد طفلي ومن المؤكد أنه لو كانت عائلة ألبسون قد قبلته روحا لاسبا لبذل جهده للاندماج في وسطهم الاجتماعي الراقي ، ولكنت نؤسه المكبر . ولأصبح «وجلا محترما» . حتى الكولونيل ردفيرن ـ والد ألبسون ـ يعترف بأن تصميم هوله قد يكون سبب ما حدث . «أحلي أن أقول إني أشعر أنه كان على حق إلى حد ما»[٧٤] وهو يؤمن أنه وزوجته وألبسون لم يكونوا «فوق مستوى العتاب»[٧٤] .

إن مسرحية انظر إلى الماضي في غضب ، التي أثارت كل هذه الزوبعة عندما أخرجت لأول مرة ، مجرد مسرحية تقليدية عادية عند إخضاعها للتحليل العميق إن العنوان المثير والشعارات الصاخبة التي تهاجم الطبقات الحاكمة والدين والسياسة وقيم الطبقات الوسطى الخ لم تكن إلا كليشيهات دون مضمون أو معنى إنها مسرحية جيدة الصنع وتقليدية إلى أقصى حد ، فالحركة المسرحية تنمو حسب الطريقة التقليدية ـ حسب هرم فرايتاج ـ بداية وأوج وحل ، بتحللها التوتر الانفعالي الذي يزداد أو ينخفض حسب التطور المنطقي للأحداث

والشخصيات التي يقدمها لنا أوسورن في مسرحيته غير مقنعة ، إنها مجموعة من الشخصيات الشاذة المنقطعة عن العالم الخارجي ، وهي تعيش بعيدا عن مشاكل الحياة اليومية ، حاسة نفسها في برجها العاجي وتبدو هذه الشخصيات منذ اللحظة الأولى التي نبدأ فيها المسرحية مجرد دمى وجدت في المسرحية لتأكيد شخصية جيمي بورتر

حتى اللغة لا تعبر عن الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه أبطال المسرحية ، بل هي سوقية إلى أقصى الحدود ، وتفتقد الرمزية التي أصبحت ضرورية وأساسية في الدراما الحديثة لتمكن الكاتب المسرحي من نقل الأفكار والمثل الجديدة .

حاول بعض النقاد ـ بعد أن فشلوا في اكتشاف جديد في الشكل ـ أن يركزوا على أن المضمون في مسرحية انظر إلى الماضي في غضب هو الذي «ينفصل تماما عن التقاليد القديمة»[٧٥] . وأن أوسورن من «الواقعيين الاشتراكيين»[٧٦] ومن الواضح أن هذه الفكرة مضطربة إلى أقصى حد . فالمسرحية تذكرنا بدراما ما قبل «شو» . عندما كانت الثيمات الأساسية للمسرحيات تتمحور من أقسى الموضوعات والمحاكم الشرعية لقد اكتشف بشيكوف وإبسن منذ سنين طويلة ـ قبل أن يولد أوسورن ـ أن المضمون الجديد يحتاج إلى شكل جديد[٧٧] .

أما عن كون أوسورن من «الواقعيين الاشتراكيين» فأوسورن نفسه لم يعتقد في يوم من الأيام أنه كذلك فقد سأله جيمي فرنان في حديث تليفزيوني قائلا «أليك أي نضوج في تحليلك عن المجتمع العادي بشرط ألا يكون نضوجك محدودا ؟ هل ننظر حولك في العالم وتكتشف فيه أي نظام اجتماعي تتوافق مع تصورك الشخصي ؟» وأجاب أسورن «حسنا ! أعني ... ! إني أستطيع أن أتصور برنامجا سياسيا قد أؤيده . ولكني أعني أني لا أعتبر نفسي ناقدا اجتماعيا . ولست كذلك»[٧٨]

وهكذا يتضح لنا أن «مسرح الغضب» ـ مثله في ذلك مثل «مسرح اللامعقول» ـ ليس جديدا وليس ثوريا ، إنه مجرد نوع من الاحتجاج الطويل ، ضد الظروف الاجتماعية السائدة . أما «الغضب» الذي يراقي هذا الاحتجاج فإنه سريعا ما يخبو عندما تكتشف الطبقات الحاكمة فيه وسيلة جديدة لتهدئة غضب الطبقات الكادحة . فتفضل المؤلف كصدى لقلق جديد لفهمها وعندئذ يخبو «مسرح الغضب» ، ليمهد الطريق للدراما التقليدية التي تعالج الثيمات المهلهلة وتدور في الحكايات.

● هوامش

(١) Osborne J. Tom Jones (London, 1964), Paper Jaket

(٢) لقد مات أبي بعد عام واحد من كتابتي لهذا ، لم أكن أعرف أنه مريض ، فقد كان يخفي عني مرضه ، وهو مؤلف كتبه بالاشتراك مع الدكتور عبد الله عبد الخالق سويل ونشر سنة ١٩٥٨ ، كتب أقوله ، التاس من مأساة ١٩٥٦ فأريد أن أذكر في الدراما الحديثة . إنه الموء الذي تحررت فيه مسرحية جون أسورن انظر إلى الماضي في غضب لأول مرة ،

Nicholl A. Ai and Andrarks, N. F.: Introduction to Drama (Carro, n. d.), p. 98.

(٣) Chiari, J.: Landmarks of Contemporary Drama (London, 1965), p. 209

(٤) Wager, W. (Ed.): The Playwrights Speak (London, 1969), p. 75

(٥) يقول مانجر في حديثه لمسرحية أرولد ويسكر جدور «وما هو أكثر من ذلك هو أن ويسكر يستطيع أن يجعل جمهوره ، مصحكك بينما لا يستطيع الكثير أوسورن في مسرحيته انظر إلى الماضي في غضب ذلك ،

Mander, J : The Writer and Commitment (London, 1961), p. 200.

Styan, J. L.: The Dark Comedy (Cambridge, 1968), p. 106. (٦)

(٧) يبدو بوضوح أن جون أوسبورن يعرف جيدا مسرحيه شو . وذلك عندما يجعل كليف يذكر شخصيه مارشانكس

Osborne, J.: Look Back re Anger (London, 1968), p. 18.

(٨) نفس المصدر ص ١٠
(٩) نفس المصدر ص ٦٠ .
(١٠) نفس المصدر ص ٨٤
(١١) نفس المصدر ص ٨٨
(١٢) نفس المصدر ص ٨٣
(١٣) نفس المصدر ص ١٦
(١٤) نفس المصدر ص ٨٢
(١٥) نفس المصدر ص ١٦
(١٦) نفس المصدر ص ١٣
(١٧) نفس المصدر ص ١ ـ ١٠
(١٨) من المهم أن نلاحظ أن أحمد الشقاد ـ ١ داسبورن ـ يعبر حينما يورتر شاما مثالا مبجلا حينما يعبر عن سرور الإنسان ٢

The Critical Quarterly I, IV., Dayson, A. E.: Look Back in Anger, p 318

Osborne, J.: Look Back in Anger, P. 17 (١١)

(١٢) نفس المصدر ص ١٥
(١٣) نفس المصدر ص ٦٦ ـ ٦٧

Taylor, John Russel (Ed.) John Osborne - Look Back in Anger (١٢)

A Casebook (London, 1968), p. 14

(١٣) رغم أننا لانؤيد مناقشه حلالات جون راسل تيلور للأرمنى العالميين نعتقدهم إلا أننا نحب ان نبه القارئ إلى انه عندما يكلو عن أزمة قناة السويس يحاول دور إسرائيل في العدوان . وذلك برغم أن موشى دايان في «قصة حياتي» يذكرنا بتصاريح كاملين (ص ١٥١ ـ ١٦١) ، ليثبت أن فرنسا وبريطانيا قد تآمرتا مع إسرائيل على غزو مصر وتعترف جولدا مايير في «حياتي» أنه كانت هناك مؤامره ولكنها لا تذكر التفاصيل بأكملها على عكس ما جاء في الحقائق التاريخية ، فالقوات المصريه لم تستطع التقدم بعد احتلال ممر متلا

Dayan, Moshe: Story of My Life (London, 1976).

Muir, Golde. My Life (London 1975).

Forman, J. D. : Communism (New York, 1973), p. 55 (٢٤)

(٢٥) ٢ رجع إلى مسرحيات شو

Arms and the Man, Mee of Destiny, You Never Can Tell . etc.

Azmy, I.: Estrangement in the Plays of John Osboree (Cairo, n. d.), p (٢٦) 12.

Osborne, J : Look Back te Anger, p. 12. (١٧)

(٢٨) نفس المصدر ص ٦٤
(٢٩) نفس المصدر ص ٢٣
(٣٠) نفس المصدر ص ٣٥
Azmy, I.: Estrangement in the Plays of John Osborne P 19 (٣١)
Osborne, J : Look Back in Anger, p. 84-85. (٣٢)
(٣٣) نفس المصدر ص ١٠
(٣٤) نفس المصدر ص ١٠
(٣٥) نفس المصدر ص ١٦ ـ ١٧
(٣٦) نفس المصدر ص ٢٩
(٣٧) نفس المصدر ص ٨٧ .
(٣٨) نفس المصدر ص ٤٥
(٣٩) نفس المصدر ص ٤٠

Azmy, I.: Estrangement in the Plays of John Osborne, p. 15-16 (١٠)

Osborne, J.: Look Back in Anger, p. 43 (٤١)

(٤٢) نفس المصدر ص ٤٤
(٤٣) نفس المصدر ص ٤٥
(٤٤) نفس المصدر ص ٣٣
(٤٥) نفس المصدر ص ١٨ .
(٤٦) نفس المصدر ص ٣٤
(٤٧) نفس المصدر ص ١٠ ـ ١١
(٤٨) نفس المصدر ص ١١ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٦٧ ، ٧٧ ، ٧٨ .
(٤٩) نفس المصدر ص ٤٢ ـ ٤٣
(٥٠) نفس المصدر ص ٢٢

(٥١) تظهر نفس الفكرة في مسرحيه إبسن البطة البرية حيث يهمل جريجوري والده فأنه لم يمس أبدا أنه اعتقد أن أمه ميتة واكتشف بعد الزواج أنها لا تملك شيئا

Ibsen, H.: The Wild Duck, ed. N. F. Andrawus (Cairo, 1976), p. 127.

Osborne, J.: Look Back re Anger, p. 51-53. (٥٢)

(٥٣) نفس المصدر ص ٢٠
(٥٤) نفس المصدر ص ٥٦ ـ ٥٧
(٥٥) نفس المصدر ص ١٢ ـ ١٣
(٥٦) نفس المصدر ص ٣٠
(٥٧) نفس المصدر ص ١٤
(٥٨) نفس المصدر ص ٢٨
(٥٩) نفس المصدر ص ١١
(٦٠) نفس المصدر ص ٧٧ .
(٦١) نفس المصدر ص ٥٦ .
(٦٢) نفس المصدر ص ٥٥ .
(٦٣) نفس المصدر ص ٧٣
(٦٤) نفس المصدر ص ٥٧ ـ ٥٨
(٦٥) نفس المصدر ص ٦٩ .
(٦٦) نفس المصدر ص ٧٠
(٦٧) نفس المصدر ص ٧١ .
(٦٨) نفس المصدر ص ٧٣
(٦٩) نفس المصدر ص ٧٤
(٧٠) نفس المصدر ص ١٩ ويكرر أوسبورن هذا ما كان شو قد قاله منذ سنوات عديدة ، في مسرحية الماجور بربرا . يقول مسئي أثناء مناقشه مع والده «إني أعرف الذي بين الصواب والخطأ»

Shaw, G. B.: Major Barbare (Edinburgh, 1954)

(٧١) نفس المصدر ص ٨٩
(٧٢) نفس المصدر ص ٩١ (تأثير الصور الخلاق ـ طبعه مرتاد شو ـ واضح جدا وأوسبورن هنا يكرر أفكار شو التي عرضها في مسرحيه السادح في الخير غير الموقعة

Shaw, G. B.: The Simpleton of the Unexpected Isles, The Six and the Millionairess (London, 1949), p. 67-69).

(٧٣) نفس المصدر ص ٦٩
(٧٤) نفس المصدر ص ٦٨

Azmy, I.: Estrangement in the Plays of John Osborne, p. 11. (٧٥)

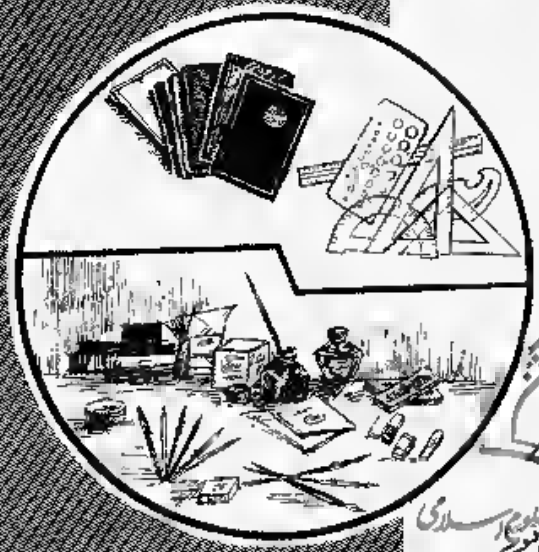
(٧٦) نفس المصدر ص ٧
(٧٧) ارجع إلى تحليل لمسرحي البطة البريه والورس لإبسن في كتاب

Andrawus, N. F.: Studies in Drama (Cairo, n.d.)

Wager, W. (ED.): The Playwrights Speak, p. 84.) (٧٨)

الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية "رمسيس"

الحائزة على
كأس الإنتاج
ثلاث سنوات متتالية



يسرها أن تعلن عن توزيع
مختلف الأصناف الآتية
وبالأسعار الرسمية
ومن أجود الأصناف

* تليفزيون ٢٢ بوصة لوكس التسليم فورًا
* مراوح مكتب وبحامل التسليم فورًا
* أثاثات * مكاتب حديثة * مكتبات مستوردة
وخزائن حديدية * كشكول حر وأدوات كتابية
وهندسية * ورق كالك ورسم
* ورق كتابة وطباعة
* أقلام حبر جاف ورصاص
* حبر رمسيس الفاخر
* المنتجات الورقية المختلفة

بلوك نوت ○ ظروف ○ أجندات
طبع تجاري ... الخ

الورق الخام
يباع بمتجر شلهوب

● فرع ستاندرد ستيشنري شارع عبدالخالق ثروت
● فرع الجيزة شارع مراد
● فرع بجانس شارع البورصة الجديدة متفرع من قصر النيل
● فرع فاصيبيان ناصية شارع شريف و٢٦ يوليو

بخلاف فروع الشركة بالمحافظات : الإسكندرية | الوجه القبلي | الوجه البحري

حاد

الإدارة العامة : القاهرة : ٣٠ شارع شريف ت : ٧٤٥٦٤٣
سويتش : ٧٥٦٥٣٨ — ٧٥٦٤٧٧
الاسكندرية : شارع طلعت حرب ت : ٨٠٣٧٠٢

مدخل إلى المسرح النفسي

محمد عناني

المسرح النفسي (الدراما السكلوجية) تيار حديث في المسرح الغربي ـ وهو تيار لم تكتمل صورته بعد ، بل إنه ـ كما يقول (جون راسل تيلور) في كتابه الموجة الجديدة (١٩٧٩) ـ مازال في مرحلة التشكيل ، ومازالت ملامحه تمر بمرحلة التبلور التي لابد منها قبل أن يفرض نفسه على منذوق المسرح ودارسيه بوصفه تياراً أساسيا يقف إلى جانب تيار العبث أو الملحمية إلخ . وربما كانت تسمية «المسرح النفسي» تسمية غير دقيقة ، لأن كل عمل مسرحي ، بل كل عمل أدبي أو فني ، يعتمد على «الحركة النفسية» في المقام الأول ، ولكن التسمية لازمة للتعريق بينه وبين سائر الأعمال المسرحية التي تنتمي إلى الدراما الكلاسيكية بمفهوماتها المتعارف عليها . من صراع وتطور وحدث ونهاية محتومة ، وأهم من ذلك كله التصور الثابت أو الصورة الثابتة للشخصية . وهذه هي نقطة الانطلاق التي لابد منها للتعريف بهذا اللون المسرحي الجديد .

بدأ وعي النقاد والكتاب بالتعبير الذي أحدثه علم النفس الحديث في الأدب في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية . وقد حدد هذا الوعي كتاب الفيلسوف الإنجليزي الحديث (س . ا . م . جود) وعنوانه (دليل إلى الفكر المعاصر) ، فهو يخصص فصلا كاملا في آخر الكتاب للحديث عن **عزو علم النفس للأدب** ، مركزا على الفرق بين مفهوم الشخصية عند كبار كتاب الواقعية في القرن التاسع عشر ، بمفهوم الشخصية لدى الروائيين في بداية القرن العشرين ، الذين تأثروا بمفهوم (برجسون) عن تيار الشعور أو تيار الوعي . وهو يحدد ذلك بقوله إن المفهوم القديم كان يعتمد على «الثبات» ، أي على أن للشخصية الإنسانية ملامح ثابتة ومحددة ، وأن القارئ يستطيع أن يتنبأ بما سوف تقوله أو تفعله بمجرد أن يراها أو يقرأ عنها (مهما كانت درجة تطور هذه الشخصية في أعطاف الرواية أو المسرحية) . فالشخصيات التي خلقها كبار كتاب المسرح قديما ـ ثم كبار كتاب الرواية في القرن التاسع عشر ، شخصيات تكاد ـ لثباتها ووضوح ملامحها ـ أن تقف خارج حدود العمل الأدبي ، بل لقد اتجه بعض النقاد إلى مناقشة هذه الشخصيات وتحليلها كأنما هي نماذج بشرية حقيقية لها وجودها «التاريخي» ، مثلما فعل (أ . س . برادلي) ، الذي بدأ في كتابه «التراجيديا الشيكسبرية» كلا من الشخصيات الرئيسية (بل الثانوية كذلك) في التراجيديات الأربع الكبيرة (ماكبث وهاملت وعطيل والملك لير) بوصفها «شخوصا» مستقلة . وربما احتجنا هنا إلى الوقوف لحظة عند تعريف «الشخصية الفنية» ، أي الشخصية التي يصورها الأدب للتفريق بينها وبين «الشخصية النفسية» ، أي الشخصية التي نوجد في الحياة الحقيقية من حولنا . إن الأدب يصور ملامح مميزة أو معالم نفسية أو خلقية أو فكرية ، يجمعها جميعاً نحت اسم محدد ، يصير علماً على هذه الشخصية . والأديب يفترض أن البشر يشتركون في صفات عامة لاتتطلب التصوير أو التحصيص ، ويفترض أنهم يختلفون في صفات أخرى هي التي تتطلب التحصيص وتدعوه للاتكاء عليها . وليس معنى ذلك أننا لن نجد من بين البشر من يشترك مع «هاملت» مثلا في استعراقه الفكري أو نزوعه إلى التأمل ، ومن ثم للتردد ، وعدم اتخاذ قراره بالسرعة والحسم المطلوبين ، ولكن هذه الصفات هي التي يركز عليها شيكسبير لكي تصبح علماً على «هاملت» ، ولكي تميز بينه وبين الإنسان العادي ـ في نظره ـ أي الإنسان الذي خلق ليعيش لا ليفكر (كما يقول نوفاليس) وسواء كانت الشخصية منظورة في العمل الأدبي (أي تنمو وتتغير استجابة للموقف أو الحدث الدرامي الذي تشترك في صنعه) ، أو كانت نمطية (تعنى تصويرها جانب ثابت من جوانب النفس البشرية لاتتطور في العمل الأدبي) فإنها في الحالتين لاتمثل إلا جانباً (أو عدة جوانب متجانسة أو متكاملة) من الشخصية الإنسانية التي نوجد في الحياة الحقيقية . ولذلك فإن محاولات الكتاب الواقعيين في القرن التاسع عشر إضفاء صفات أخرى على هذه الصفات «المميزة» بغية الاقتراب من الواقع ، كانت تمثل في الحقيقة محاولة للتقريب بين الصفات المميزة والصفات العامة التي يشترك فيها سائر

البشر، وذلك حين تتيح للقارئ أو المشاهد أن يدرك إمكانية وجود التناقضات فيها وإمكانية وجود هذه الشخصيات من حوله ومن ثم إمكانية وجوده هو نفسه في المواقف الدرامية التي يضع الكاتب فيها هذه الشخصيات.

أما في بداية القرن العشرين فإن الكتاب قد ارتداد وعيهم مدى «الصنعة» في هذا التصوير للشخصية الإنسانية، أو مدى مايفرضه الفنان من قيود فنية بجعل كل صورة للإنسان في الأدب صورة زائفة إلى حد ما، وذلك - كما يقول (س. ا. م. جود) في نفس الكتاب - نتيجة لمكتشفات علم النفس الحديث والدراسات الفلسفية التي تبين أنه ليس كيانا مستقلا، وأن الحركة الباطنة له تؤكد أنه يتغير على الدوام، وأن محاولات «تثبيت» الشخصية في الأدب تعين الفنان على تحقيق أهدافه حسب وأهمها التركيز والبلورة)، ولكنها تخرج لنا شخصيات يصعب تصديقها والعاطف معها.

وقد انعكست هذه البدايات لتغير مفهوم الشخصية في كتابات رواد الرواية النفسية - رواية تيار الشعور - (جيمس جويس) و(فيرجينيا وولف) - كما انعكست في شعر رواد الشعر الحديث - (ت. س. إليوت) و(عزرا باوند) - بمعنى أن الشخصية في كتاباتهم لاتتمتع بأي قدر من الثبات، بل هي تتغير على الدوام، وتصويرها يعتمد على مايدور في داخل الذهن وفي داخل القلب. ومن ثم فإن أشعار إليوت مثلا تمتزج الحركة الدائبة في الفكر والإحساس وتبتعد كل البعد عن الصور الثابتة التي كانت تخرج لنا من شعر أساطين القرن التاسع عشر، مثل «تنيسون» و«مانيو أونولد»، ومن على شعراء الحركة الرومانسية بطبيعة الحال.

ومع هذه البدايات في فترة مابين الحربين الأولى، شاعت مفهومات جديدة أتى بها علم النفس الحديث منذ بدأ (فرويد) يتحدث عن العقل الباطن أو اللاشعور، بحيث شغل الناس في أوربا وأمريكا إلى حد ما في فترة ما بين الحربين بالمفهومات الجديدة التي أخذت تزاحم المفهومات القديمة للنفس والعقل البشري. وقد ساعد على انتشار هذه المفهومات الجديدة اتساع نطاق العلم الطبيعي والإدراك الجديد لعملية الإبداع الأدبي، وهو الإدراك الذي شجع الاتجاه الجديد في النقد، والذي يحرص على تحليل العمل الأدبي من السمات النفسية لمبدعه، أي أنه يتمثل في محاولة النظر إلى العمل الأدبي لا بوصفه وثيقة نفسية للكاتب، بل وثيقة للحالات النفسية لدى الشخصيات التي أبدعها في داخل العمل المستقل، والتي تتغير من عمل إلى آخر بل من لحظة إلى أخرى في داخل العمل نفسه.

ولكن هذه المفهومات لم تجد سبيلها إلى المسرح بالسهولة المتوقعة، نتيجة لانشغال الناس بالمرارات الاجتماعية المتبقية التي صاحبت نشوب الحرب العالمية الثانية، والتي زلزلت أركان الأفكار الموروثة من عصور الاستعمار وبناء الامبراطوريات في القرون الخوالي. ولذلك فقد كان الاتجاه الجديد في فترة مابعد الحرب اتجاها فكريا واجتماعيا بالدرجة الأولى، أخذ أحيانا صورة المسرح التقليدي، وأحيانا صورة المسرح الملحمي، وأحيانا أخرى صورة المسرح العبثي، ولكنه لم يغرب أبدا عن المسرح النفسي إلا في أواخر الستينيات ثم في السبعينات. وليس معنى هذا أن التركيز على القضايا الاجتماعية أو الفكرية قد تضاءل أو تأثر بأي حال من الأحوال، ولكن هذه القضايا بدأت تتخذ صورا حالات نفسية مصوغة في قالب جديد من الاضطرابات العاطفية أو الوجدانية والذهنية التي تتحد صور الأمراض المعروفة أحيانا، وصور النمو النفسي الذي يصعب التعرف عليه إلا على أيدي علماء النفس المتخصصين أحيانا أخرى. وهذا هو الذي يشيع في مسرح (هارولد بنتر) و(دافيد ستوري) على وجه الخصوص.

ويختلف المسرح النفسي عن المسرح التقليدي في أنه ينقل الحدث إلى باطن الشخصيات، كما يختلف عنه اختلافا أكثر في أنه يجعل هذا الباطن غالبا أو - إذا استخدمنا التعبير القديم - غير سوي. ولكن كيف يمكن للدراما أن تتشكل من هذه المادة الجديدة أو غير المألوفة؟ ينبغي أن نؤكد في البداية أن الأدب العالمي حافل بالنماذج الجيدة لهذه المادة، ولكن عدم إدراكنا في الماضي لمعناها جعلنا نصنفها في أطر أعم وأشمل وأبعد إلى حد كبير من الإطار النفسي الضيق. ويكفي أن نذكر بعض روايات وقصص (دستويفسكي) و(سترندبرج) و(سيرفانتيس)، بل ولابد أن نشير أيضا إلى بعض ملامح الاضطرابات النفسية التي يمكن رصدها في أعمال عالمية لاتوحي بها للوهلة الأولى - مثل في ذلك أبطال شيكسبير الذين ذكرناهم. وقريبا وأبنا المماثلة البريطانية (جايمس سورمان) تقوم بدور (أوفيليا) المحرج البريطاني الثائر يدافع عن هذا المفهوم دفاعا لا يمكن دحضه (مجلة المسرحيات والممثلون البريطانية - عدد يونيو ١٩٦٦). ولكن الإطار الدرامي لهذه الشخصيات المعتلة هو الذي يختلف إختلافا بينا. وهذا هو ما أرجو أن يكشف عنه تحليل مسرحية البيت لـ (دافيد ستوري) ومسرحية العزلة أو (الأرض الحرام) لـ (هارولد بنتر) - وقد نشرت المسرحيتان بالعربية في كتاب مستقل عنوانه: ثلاثة نصوص من المسرح الإنجليزي المعاصر (مكتبة الأنجلو - ١٩٨٠).

وأول مظاهر البناء الدرامي الجديد في المسرح النفسي هو انتفاء وجود حدث بالمعنى التقليدي. فماذا يعني ذلك؟ الحدث بالمعنى التقليدي هو حدوث شيء أو وقوع عمل على المسرح، على مراحل متتابعة ومتطورة، أي مراحل تسير في تطور خطي (بسنة إلى الخط المستقيم) صعودا نحو ذروة معينة. وهذه الذروة في المأساة تتلوها الفاجعة، وفي الملهاة يتلوها التصالح والفرح بعودة المياه إلى مجاريها، وبالتوافق والوفاء. وهذا الحدث أو العمل يتم بصورة حتمية من تكوين الشخصية كما يكشف عنها في الوقت نفسه، بحيث تصبح ذروة الحدث هي أيضا ذروة التكشف. أما في المسرح النفسي فإن الحدث الباطن لا يسير في إطار خطي نحو الذروة، ولكنه يدور في أنصاف دوائر، تتكون كل منها من لحظة تقابل بين إحساس وإحساس، أو بين فكرة وفكرة، بحيث لاتتقدم مع الحدث زمنيا، أي لاتسير نحو نقطة زمنية محددة، بل تدور مع المشاعر والأفكار لتعود إلى نقطة البداية، ثم تسير ثانيا في دورة جديدة لتعود مرة ثانية إلى نقطة البداية وهكذا. وهذه الدوائر، أو أنصاف الدوائر، تتحد عادة صورة الحركة المخصصة، إذ أن كل محاولة من جانب الشخصيات للتوصل إلى نقطة اتصال أو تواصل، يمكن

معها إنشاء علاقة من نوع ما ، يبدأ معها حديث من نوع ما ، نواجه بالإحباط . ولتركيب يستخدم دافيد ستورى فى هذا النمط من الحوار الدائرى موضوعات متكررة ، مثل الإشارة إلى السحاب والزوجة فى بداية مسرحية الست ؛ وعندما يرتفع الستار نرى أمامنا على المسرح رجلين هما هارى وحاك ، وهما يعانيان من مرض نفسى غير محدد ، أو على الأقل لايفصح عنه المؤلف . ويبدو أنهما يعرفان أحدهما الآخر ، إذ يبادى كل منهما صاحبه . ومن ثم يبدأ الحوار الذى نعرف أن حاك ، كان يعمل (قبل هذا المرض) توزيع الأغذية المعلبة فى محل للبيع بالجملة . وأن هارى كان يعمل مهندس ندفئة ، ونعرف أيضا أنهما من أسر مشتتة وحسب . ويستمر الحوار بينهما على مستوى حارجى . أى أنه يدور حول موضوعات عامة ، فإذا اقترب من الحياة الشخصية توقف مهانيا وانتقل فجأة وفى سرعة إلى موضوع آخر ، حتى ينتهى المشهد الأول دون حدوث أى شىء بالمعنى المفهوم — ولكن هذا نفسه هو بمثابة الحدث . لأنه يفصح عن عجز الذهن الواعى لأى منهما على الحوص فى المأساة الشخصية الخاصة به . وهكذا فنحن نجد هذه الدورات أو الحلقات الحوارية التى تتكرر فى المسرحية

(أ)

حاك — (يشير إلى الصحيفة) حلوة .
هارى — قرى
حاك — مش معقول (يقرأ فى حماسة للحظة) معلهش .
هارى — (يهز رأسه) معلهش
حاك — على رأيك .. لكن ..
هارى — شوف السحاب . أشكال مختلفة .
حاك — أفندم ؟ (ينظر إلى السماء حيث يتطلع هارى)
هارى — شوف السحاب ماشى ازاى
حاك — مش معقول .

والإشارة إلى السحاب بعد نقطة توقف يبدأ بعدها حاك فى الحديث ، حتى نصل مرة ثانية إلى نفس نقطة التوقف ، أى الإشارة الواضحة المباشرة إلى السحاب :

(ب)

حاك — كان عندى عم بيربى الخيل
هارى — باسلام .
حاك — وكنت بازوره وأنا صغير
هارى — فى الريف ؟
حاك — مافيش زى الريف .. عارف ؟ الهوا النضيف .
هارى — السحاب . (يشير إلى السحاب)

وليس هارى فقط هو الذى يشير إلى السحب ، فالواضح أن المؤلف يمزج بين الحياة النفسية لكل منهما بصورة معقدة —

(جـ)

حاك — الموسيقيين أطوارهم غريبة جدا
هارى — طبعا
حاك — مش ملاحظ إن أحسن الموسيقيين هم اللى شعرهم فلفل ؟
هارى — كده ؟
حاك — عمى العباس مانت طبعاً
هارى — طبعا
حاك — فيه شوية سحب .

وكذلك فلا نقتصر الإشارة إلى الزوجة — التى تمثل نقطة توقف تماثلة على واحد منها دون صاحبه ، فالحديث فى الدائرة التالية يبدأ بالزوجة ويحوله هارى بعيدا عنها فى سرعة وحسم .

(د)

هارى — مراتى كانت حتبحى النهارده الصبح
حاك — صحيح ؟
هارى — لكن جالها صداع بسيط .. قالت أحسن بى
حاك — مالخرجش .. بعى الواحد أحسن بحتاط
هارى — ألفا لما كنت فى الحبش —
حاك — كنت فى الحبش صحيح ؟

ونحن لانفهم بطبيعة الحال مدلول هذه العبارات ، حتى نصل إلى نهاية المشهد الأول فندرك أن الإشارة إلى الزوجة لا أساس لها من الصحة ، وأن معظم مثل هذه الإشارات إما كاذبة أو أنها تمثل محاولات للهرب من الموضوعات الحساسة التى لايمكن لأى منهما أن يشير إليها صراحة . ولذلك فنحن لاندرك أن زوجة هارى قد هجرته إلا فى نهاية المشهد الأول ، وبعد حلقات حوارية تمثل مونيفات متكررة ويمكننا أن نرصد الدائرة الكبيرة لهذه الموضوعات العامة ، وأن نحدد من تكرار هذه المونيفات أهميتها النسبية لكل من الشخصين إذا تأملنا تتابع موضوعات الحوار التالية : حالة الجو — الزوجة — نزلاء المصحة — الأقرباء — الريف — الزوجة — الحبش — الأقرباء — الحرب — الزوجة — الرهور — نزلاء المصحة — المدرسة — العمل بالدين — الرقص — المدرسة — الأسماء — الأقرباء — المشى — الحرب — الأقرباء — الماطق الاسترالية — الجزر البريطانية — الزوجة — النقود — الأقرباء — حادثة سيارة — الأقرباء — الوقوع فى البحر — الصيد والبحر — تقاليد البحر الإنجليزية — الكحر — القنبات — الرياضة — التواصل — نزلاء المصحة — الزواج — الأقرباء — الحياة العائلية — الأطفال — الأقرباء — آدم وحواء — الحية — الأقرباء — تقاليد الرحولة — رمز العصا والشارب — الأقرباء — الحرب — العزف — الأقرباء — نزلاء المصحة — الأقرباء — النشير — المزلاء — الأقرباء — اللعب السحرية — الحرب — الأقرباء — الحرب — الأسرة — العمل — الأقرباء — مأساة الانفصال عن الزوجة

والواضح أن تكرار الإشارة المباشرة إلى الأقرباء — وهم يشملون بعض درجات القرابة دون غيرها — تكرار متعمد ولذلك عندما يقدم إلينا المؤلف الإشارة المباشرة إلى الانفصال عن الزوجة يدهش ثلصعة المباشرة التى نكتسبها هذه الإشارة خصوصا حين نكون الانطباعات العامة عن انشغال هارى وحاك بالزوجة والحياة العائلية قد اكتملت وأكدت لنا تأكيدا سليبا مدى أهمية هذه النيمة فى حياة كل من هارى وحاك .

(هـ)

حاك ـ ماأظنش قابلت مراتك قبل كده ؟
هارى ـ لا لا .. فى الحقيقة ـ بقى لنا منفصلين فترة كده ..
حاك ـ وقت الهدا قرب .

ويبدأ المشهد الثانى بالتقاط هذا الخيط ، فيقدم إلينا امرأتين هما مارجورى وكاتلين ، وهما تعانيان من أمراض تماثلة ، ولكنهما تختلفان عن الرجلين فى أنهما تضطلعان فى الحديث المباشر الصريح ، ومن ثم فهما تمثلان الوجه المقابل للحديث المقتضب الملتوى الذى شهدناه فى المشهد الأول . ونحن نفهم من حوارهما أن كلتيهما مشغولة بالرجال بطريقتها الخاصة . والمؤلف بصورهما تصويرا هو أقرب إلى التصوير المألوف فى الدراما التقليدية ، فبهما أبعاداً محددة واضحة ، ويرصد مأساة كل منهما على مراحل ، تتخللها اشارات واضحة إلى الموضوع الذى يشغلها ؛ ألا وهو الجنس الآخر . وبعد أن يلتقى الأربعة (حين يدخل هارى وجاك إلى المسرح) ينخذ الحديث ببنهما طابعا مزدوجاً ؛ فالإشارات الملتوية الرمزية من جانب هارى وحاك ، تقابلها إشارات واضحة من جانب المرأتين :

(و)

كاتلين ـ انت محتون مبه فى المبه .. لازم نخطوك فوق هناك
مارجورى ـ فى الحقيقة بقى هودا طعمهم .
حاك ـ طعمهم ؟
مارجورى ـ أمال إيه ؟ حاطين نرابيزة واحدة وكرسيين لألف بنى آدم هما ؟
هارى ـ فيه كام بنش هنا وهناك .
مارجورى ـ بنيب علامات من تحت لتا تقعد عليها .
كاتلين ـ (تصرخ وتغطى فمها) أووه !
هارى ـ فيه سحاب قليل فى السما .
حاك ـ قليل (بنظر)
مارجورى ـ نولى طرف الجبة بابت التى .
كاتلين ـ أووه !

والانشغال الدائم بكل ما يتصل بالجسد (ومن ثم بالجنس) واضح فى حديث كاتلين ، التى تفسر أى تعليق على أنه إشارة جنسية ، فى حين تتجه أفكار مارجورى دائما إلى تصوير صاحبتها فى صورة من لاهم إلا بالرجال وهى تلح طوال الوقت على هذه النبمة . ومارجورى نبرز لنا من خلال الحوار فى صورة امرأة متوافقة مع إخفاقها ومآلات إليه من تمزق فى نفسيتها ؛ فهى لاتشكو ولاتتذمر (على العكس من كاتلين) ، ولكنها تعترف بأن الإخفاق له معنى ـ وهى مانفتأ نردد عبارات تنم عن ذلك ، فكأنما تستسلم للبأس وتحد فيه لذة نادرة . وهى تعترف أيضا بأنها مانفتأ تنتقل من مصحة نفسية إلى أخرى لأسباب لايدركها إلا الأطباء ؛ ولذلك فإنها أقرب الشخصيات إلى عالم الأسوياء ؛ ولذلك أيضا فإن تعليقاتها تكتسى مرارة ودلالات ساخرة يفتقر إليها حديث الباقين . وحين يلتقى الأربعة فى هذا الجزء من الفصل الأول تكون مارجورى هى المصدر الموثوق به للمعلومات :

(ز)

مارجورى ـ أنت اللى غلطوك وأنت تخرج من الشباك هنا الأسبوع اللى فات ؟
حاك ـ أنا ؟
مارجورى ـ هو بعبه
هارى ـ مش متذكر الحكاية دى .
جاك ـ كان فى واحد قريبى عمل شركة لتنظيف الشبابيك
مارجورى ـ شبابيك الحمام بالذات .
كاتلين ـ (تصرخ) أووه !
حاك ـ الظاهر صاحبتك فى حالة نفسية مرحة جدا .
مارجورى ـ سمعت إنك طلعت منهم بجروح
حاك ـ مين ؟
مارجورى ـ صاحبك .
هارى ـ لا لا .. أنا بس قدمت استقسار .. زيارة مؤقته .. مشاكل مؤقتة .. واحده مالك ؟ أصله من غير راحل صعب العملية تتم فى البيت ..
مارجورى ـ بالعكس .. دى تتم قوى .. وأكتر من اللازم كمان .. وهو ده أس المشاكل !
كاتلين ـ أووه !

وهكذا ، فعندما ينتهى المشهد الثانى تتضح لنا أبعاد حالة نفسية عامة ، نعرز دراميا إلى السطح دون حدث تقليدى ، ودون صراع بالمعنى المفهوم ؛ إذ أن الأربعة يشتركون فى صنعها ، ويسهمون فى تكوينها . إنما أمام نهرؤ نفسى ينخذ صورتين متكاملتين ؛ أولاهما صورة الذهن العاجز عن مواجهة المشكلات النفسية الأساسية ، الذى يهرب لهذا السبب من مواجهتها ، فتنقطع به السبل ، ويفقد صلاته الحيوية بما حوله ؛ وهو ما يترجمه دافيد ستورى ـ دراميا ـ إلى حوار ممزق ، يتناول المشكلات ولا يفصح عن المرض النفسى إلا إفصاحاً غير مباشر ، وذلك عن طريق النبات المتكررة فى المشهد الأول . والصورة الثانية هى صورة الذهن الذى واجه هذه المشكلات وهزم أمامها ، وأيقن أنه لا مهرب له من العلة التى بتن تحت نبرها ، مهما اختلف إلى المصحات النفسية . ولذلك فقد قصر اهتمامه على من هم حوله فى محيطه المباشر ، وانطلق يتحدث أحاديث مطولة غير مترابطة ـ وهى الصورة التى يقدمها المؤلف فى المشهد الثانى . وعندما تلتقى الصورتان فى الفصل الثانى ينشأ الصراع الدرامى من محاولة كل منهما ـ عنا ـ السيطرة على الجو العام . وقد تتاح لنا الفرصة لإدراك بعض مظاهر الأمراض النفسية التى نعانى منها هذه الشخصيات ، لكن المؤلف يتعمد عدم الإشارة إليها إشارة واضحة

فمثلا نقول كاتلين : « صاحبك حاموه هنا عشان كان بيجرى وراه الستات الصغيرين » . ويكاد هارى يعترف بأن هذا صحيح ، ولكن الموضوع يتغير سريعا ، كما أن كاتلين تعترف بأنها انفصلت عن زوجها ، وبأنها حاولت الانتحار ؛ أما مارجورى فنحن نعلم أنها أصيبت بانهيار عندما فقدت عملها فى أحد المحال التجارية ، وأنها تنتقل من مصحة إلى مصحة دون أمل فى الشفاء ، وأنها مرت بتجربة «المعرفة المبطلة» فى

المصحة وهى تواجه الواقع دون خوف ، وتواجه حالة بمشكلته ، وهى أنه مطارد الغنيات فى الطريق العام ، ثم نعترف بأنها لا تريد أن تترك المصحة على الإطلاق .

والنهاية فى هذه المسرحية عربية مثل كل شىء فيها . فنحن لا نصل إلى ذروة بالمعنى المفهوم ، لأنه ليس ثمة حدث بالمعنى التقليدى ، ولكننا نظل ندور فى هذه الدوائر كأننا نتطلع إلى نفوس الشخصيات من خلال ستار من الضباب ، ما يفتأ يكشف عن فجوات ، وما يفتأ يبعث بصور متقطعة تتجمع لتكون الصورة النهائية ، التى يصفها المؤلف بأنها صورة «عارية» ، أى أن المؤلف لا يهتم بالشاذ أو الغريب اهتمامه بالملامح العارية للنفس البشرية وقد قال تعليقاً على الأمراض النفسية التى يعالجها هنا :

«ليست هذه الأمراض خاصة بمرضى المصحة ، فهى أمراض يعانى منها جميعاً وإن كنا لا ندرك أننا مرضى ، وأن بداخل كل منا بذور هذه الأمراض ، ولكننا قد تعلمنا أن نحيا بها ، أى أن نتقبلها ولا نلتفت إليها ، بل إن من يلتفت إليها قد تشتد حالته ويضطر فى النهاية إلى اللجوء إلى الطبيب وربما دخول المصحة أيضا» .

ولهذا فإن المأساة هنا لابد أن تتخذ طابعاً فريداً ، فهى مأساة مقذعة فى قالب خفيف . تسوده السخرية من الأوضاع الاجتماعية فى بريطانيا اليوم ، ولا تغيب فيه روح الفكاهة عن الحوار مطلقا ولا شك أن كتاب المسرح النفسى قد استفادوا من تجارب مسرح العبث فى إخراجهم لهذه الصيغة المسرحية الجديدة .

* * *

أما (هارولد بنتر) فإنه يتبع منهجاً مختلفا فى مسرحيته العرلة (الأرض الحرام) ، لأنه يعتمد على مفهومات محددة أتى بها علم النفس الحديث ، تمتد جذورها إلى (فرويد) . وأهم هذه المفهومات مفهوم تكامل الشخصية ، وعملية التوحد - عند (يونج) ، ومفهوم علاقة الذهن الواعى بالعالم الخارجى وبالأذهان الواعية الأخرى على أساس سيطرة أحدهما على الآخر مما يشبه علاقة السيد بالخادم أو الحر بالعبد ، التى صورها الفيلسوف (هيجل) . ومع تطور الرؤية الدرامية لهارولد بنتر من مسرحياته الأولى (التى كانت تشتمل على عدد كبير من الشخصيات) ، إلى مسرحياته الأخيرة التى تصل فيها العدد إلى أربع شخصيات أو خمس ، ازداد اهتمامه ازدياداً واضحا باستخدام المادة النفسية فى إخراج نوع من الصراع الداخلى ، بحيث يتجسد خارجيا فى شخصيات مستقلة ، تمثل كل منها جانبا من جوانب النفس الواحدة . وتتمثل فى تصارعها تلك الحركة الداخلية التى يحس بها الفرد ولا يستطيع إدراك مدى ديناميكيتها إلا عن طريق الدرس العلمى والتحليل وفى مسرحية العرلة يقدم لنا الكاتب مطلبين هما (هيرست) و(سوتر) بحيث يكونان معاً نفساً واحدة ، أى أنهما يمثلان نزعتين أو جانبين نفسيين ، أولهما يرفض التعبير مع مقدم الكهولة ، فيظل حبيس الشباب الغارب ، نفساً ، يعانى من سطوة الزمن الذى لا يرحم ؛ والثانى يقبل التعبير ويتصالح مع الزمن ليعدو خبيرا محطماً برغم سعادته الظاهرة . ولاستحالة

التوفيق بين هذين الجانبين يظل الخطر فى المسرحية ممرفاً وضحية للصراع المحتوم فى داخله .

ولكن المسرحية لا تبدأ بهذا الصراع مباشرة ، بل تبدأ بتفاعل هادئ بين حالة من حالات الوعى الواضحة وحالة من حالات اللاوعى والمؤلف يجعل (هيرست) البطل المحورى ؛ فهو صاحب المنزل ، وهو ثرى وله أتباع ، ولكنه يعيش فى حالة وعى ظاهرى ، أى أنه لا يحيا أى لحظة من لحظات اللاوعى ويكره الإنكار كله . وهو يحبس نفسه فى داخل هذا الإطار الظاهرى ، شاعلاً نفسه بما يدور حوله ، فى حين تتحرك فى أعماقه مشاعر وأفكار لا تنتمى إلى الحاضر مطلقاً ، بل هى من الماضى ؛ لحيا بالماضى وللماضى ؛ أى أنه شخصية معقدة نتيجة لهذا الازدواج فى حياته الشعورية ، ولإنكاره إياه .

وبداية الحدث هنا تختلف عن الدراما التقليدية فى أنه لا يواجه شخصية تمثل اللاوعى الذى ينكره ، بل هو « بصادف » شخصية تمثل جانبه الحاضرة بتفاهتها وفراغها ، تلك هى شخصية (سوتر) الذى يلقاه على ربوة هامستيد فى أثناء تجواله وحيدا . ومن خلال هذه الشخصية المطابقة له نفسيا وجسديا .. إلخ يبدأ المؤلف فى إماطة اللثام عن الجانب اللاوعى فى حياة (هيرست) ، أى أن كل تكشف لأبعاد شخصية سوتر هو كشف لأبعاد الحياة الواعية السطحية لهيرست . وبعد ذلك ـ كما سنرى فى الفصل الثانى ـ تؤدى هذه المواجهة إلى خروج اللاوعى من أعمق أعماق هيرست) .

ويصور المؤلف هذه المواجهة تصويراً دراميا بأن يجعل سوتر يتحدث طوال الوقت كأنه هو وحده الذى يراه ، فى حين يقتصر حديث هيرست على ترديد أصداء ما يقوله وهما يقفان على الصور أننا أمام جانب واحد من جوانب الشخصية ، وهو جانب وعيها بعزلتها ، وبعدم اهتمام الناس بها . وبإحساسها الصادق بأن هذه اللامبالاة هى مصدر قوتها الوحيد :

سوتر ـ ... الأمان الوحيد الذى أرجوه ، وعراق وسلوتى الحقيقية ، هو نقى فى أنى لا أحظى من الناس ـ مهما اختلفت ألوانهم ومشاربهم ـ إلا باللامبالاة .. بمستوى عام وثابت من اللامبالاة .. وهذا يطمئنى ، ويؤكد لى صوابى عن دانى ، أى أنى ثابت وذو وجود مادى ، ...أما إذا أبدى أحدهم اهتماما بى أو ـ لا قدر الله ـ إذا بدا أن أحدا يمكن أن يرضى عنى رضاء حقيقياً ، فسوف يكون ذلك مصدر إزعاج شديد لى ..

هذا الموقف هو موقف هيرست الحاضر ، وهو لا يعيه ، أى أنه الموقف الذى يتحاشه فى حياته الواقعية دون أن يدرى به ، إذ أنه فى أعمق أعماقه ينشد اهتمام الناس ، ويحاول إقامة علاقة ما معهم ! ومواجهته الآن بهذا الموقف تجعله يكره ويسرف فى شرب الخمر . ونحن نعرف أن هيرست كان ينحول فوق ربوة هامستيد حين « صادف » سوتر ؛ أى حين انفى بهذا الجانب من شخصيته . فإذا كان يفعل هذا وحده ؟ الإجابة يقدمها إلينا سوتر على لسانه هو نفسه :

سوتر ـ كثيراً ما أتجول أنا نفسى فوق ربوة هامستيد دون أن أتوقع شيئاً .. لقد مضى عهد التوقع بالنسبة إلى ! .. التوقع أو الانتظار حفرة أو فخ يمكن أن يقع المرء فيه ! ولكنى أتطلع حولى بطبيعة الحال ، وأسترق النظر من وراء الأشجار ومن خلال الغصون ..

ومعنى هذا ، صحيح ، فاعله هو الذى يتربصها خلاف الحاصر على هيرست يجعله يسترق النظر إلى الحياة من حوله وكأنه أمر لا يمكن الارتباط بهذه الحياة . وهو ليس استراق النظر إلى العشاق الذين يتجولون على الربوة ، ولكنه ـ قطعا ـ استراق النظر إلى الناس وحسب . وسوتر يوضح ذلك توضيحا قاطعا حين يؤكد ضرورة الإبقاء على المسافة كاملة بين النفس المعزلة وما يدور حولها .

سوتر ـ إنى لا أتطلع ولا أسترق النظر إلى المداعبات الجنسية ، فلقد مضى عهد ذلك إلى الأبد هل تفهمنى ؟ عندما تفصح أعصابى ـ إذا جاز هذا التعبير ـ عن مداعبات جنسية ، مهما كانت درجة النوعية ، أجد أنى لا أرى إلا بياض العيون فى مواجهتى عيون تنخم شهيقى ، وتلغى المسافة بينى وبينها ... وإذا لم تكن تستطيع أن تحافظ على المسافة المناسبة بينك وبين الآخرين ، إذا لم تستطع أن تحافظ على العلاقة الموضوعية بينك وبين عالم المادة ، فسنرى أن اللعنة لا تستحق الجهد

وعندما يبدأ هيرست فى إدراك دلالة هذا الحديث يجد نفسه مسافراً ـ رغم أنفه ـ إلى الوعى بما كان يكره ، ويجد أن هذه المواجهة لن تؤدى إلا إلى قلقلة أو بلبلة ربما لم يستطع تحملها ، فيزداد إقباله على شرب الخمر ـ وذلك فى منتصف الفصل الأول ـ فيقع معنيا عليه أو يغيب عن الوعى حقا وصدقاً ! ومحى هذا الانسحاب الواضح يتحول دراميا إلى حركة رمزية على المسرح ، إذ يحاول هيرست اصطحام على سوتر ويرميه بالكأس فلا تصيبه ، ويتحدث سوتر عن « لطمة العداء » فى حديث هيرست ، ويحاول أن يطلعه على ما يفكر فيه فيكشف له أحيرا وفى صراحة عن وحدته ، وكيف أنه يعيش فى الماضى (على مستوى الحقيقة النفسية) ، فى حين يكرر الحاضر الذى يعيشه يوميا دون أن يتوافق معه . ومعنى هذا أننا نصل هنا إلى جوهر الصراع بين العقل الواعى واللاوعى ، الذى يقابل فكرة التكامل عند (يونج) . ونحن نعرف أن (يونج) يعنى بالتكامل مبدأ التصالح بين هذا وذاك ، بحيث يقبل الذهن الواعى مناقضات اللاوعى ، وخاصة فى مرحلة التعبير ، أى الانتقال من مرحلة الشباب إلى الكهولة ، أو من أى مرحلة من مراحل العمر ، تتسم بنشاط وانبساط وحرية وانطلاق ، إلى مرحلة أخرى يقبل فيها مثالبه ، وتتحدد فيها حريته وقدرته على الانبساط الخلاق ، ومن ثم تقل فيها قدرته على الاستمرار فى نمط الحياة الذى كان قد اعتاده طوال سنوات وسنوات . والذى كان يمثل لديه قمة تحقيق الذات . وإنكار هذا التحول فى شخصية هيرست هو الذى يمنعه من تحقيق التكامل . وتشرح فريدا فوردام ـ تلميذة يونج ـ ما يقوله أستاذها قائلة

إن مشكلة الجزء الثانى من العمر هى أن نجد معنى جديداً للحياة .. وربما كان من الغريب أن نعثر على هذا المعنى وهذا

الهدف فى ذلك الحاجب من الشخصية الذى نتجاهله دائما ذلك الحاجب الأدنى والمنحلف (إن صح هذا التعبير). ومع ذلك فإن الكثيرين لا يستطيعون مواجهة هذه الإمكانية ، بل يفضلون أن يتمسكوا بفهم الشباب ، بل إنهم يمارسونها بصورة مبالغ فيها ومن ثم فلا يمكنهم إدراك معنى التمرد

وفى الجزء الباقى من الفصل الأول نجد صورة مقابلة لهذه الصورة فى شخصيتين أخريين ـ هما بريجر وفوستر ـ تمثلان شخصيتى هيرست وسيمور وتختفان التكامل مما بينهما ، لأنهما تمثلان مرحلة الشباب العادية . إنهما كذلك شخص واحد ، فلسنا نعرف عنهما أى شىء ، وأحيانا يقول أحدهما إنه يعمل فى هذا المنزل ، وأحيانا يقول إنه ابن هيرست ، وأحيانا يقول إنه لا يعمل على الإطلاق ، وكل ما نعرفه عنهما هو أنهما يمثلان جانبين متكاملين من جوانب نفس شخصية واحدة تشيطة وبعد تأكيد هذه النقطة يعود هيرست بعد فترة يوم قصيرة ليتولى هو الحديث

وهنا يحول المؤلف بؤرة الصورة إلى هيرست ، مراه وقد تخلص من كابوس سيمور فعاد إلى أعماقه الحقيقية ، أعماق الرجل الذى يحيا فى الماضى ولا يود أن يتركه والماضى هنا يتخذ صورة الأحلام والرموز :

هيرست ـ كنت أحلم بشلال . لا لا كنت أحلم بحيرة .. أمر يدعو للاكتئاب . ما هو؟ الحلم ! نعم ! الشلالات .. لا . لا . البحيرة . الماء . العرق شخص آخر . ما أحمل أن يكون لك رفيق هل تتحيل كيف يمكن أن نصحو هنا فلا نجد أحداً ولا نرى إلا الأشياء تحدق فينا ! شىء مرعب

(بطر إلى سونر)

من هذا ؟ صديق لكما ؟ ألا تعرفونى به ؟

فوستر ـ إنه صديق لك .

هيرست ـ لقد كنت أعرف فى الماضى أناسا ممتازين ، وعندى «ألبوم» صور فى مكان ما سأبحث عنه حتى نهرك حقائق ـ حميل جداً . كنت أجلس على الكلأ وحولى سلال الطعام كان فى شارب ، وكان لكثير من أصدقائى شوارب ـ وحوه ممتازة . شوارب ممتازة وما الروح التى كانت تحيى المطر؟ رفة المشاعر بين الإخوان . كانت الشمس ساطعة وقد أطلقت القصبات شعرهن الحميل بعضه داكن اللون وبعضه أحمر ـ كل ذلك فى الألبوم سأبحث عنه حتى نهرك حادثة القصبات . رشاقتهن .. والقبعة التى يجلس بها ويقدمن الشاى كل ذلك فى الألبوم

(بطر إلى سونر)

من هذا الرجل ؟ هل أعرفه ؟

فوستر ـ يقول إنه صديق لك .

هيرست ـ أصدقائى الحقيقيون يتطلعون إلىّ من الألبوم كان لى عالمى وفى عالمى الآن . لا تتصوروا أنى بعد أن مضى هذا العالم ، بعد أن أنتهى ، سوف أسحر منه أو أشك فيه أو أتساءل ما إذا كان قد وجد حقاً وصدقا . لا .. نحن نحدث الآن عن شبابى . شبابى الذى لا يمكن أن يرحل .. لا لقد وجد .. كان صلبا ، وكان الناس فيه أيضا ذوى صلابة ، ولكن .. تعرت صورته فى الضوء عندما وقفت سقط ظل علينا .. أعطنى الزجاجة

(بريجر يعطيه الزجاجة)

إنى أجلس هنا إلى الأبد .

عم كنت أتحدث ؟ الظلال الأضواء من خلال أوراق الأشجار . القفز والتواثب بين الأشجار العشاق الصغار . شلال صغير . كان حلمى البحيرة . من كان يغرق فى حلمى ؟

كانت تعمى البصر أذكرها . لقد نسيتها أقسم بكل مقدس توقفت الأضواء ، واشتد لذع البرد هناك فجوة فى داخلى لا أستطيع أن أملأها هناك نهر يفيض من خلالى ، لا أستطيع أن أوقفه . إنهم يطمسونى . من الذى يفعل ذلك ؟ إنى أختنق . إنها وسادة وسادة معطرة تضغط على وجهى . إن أحدهم يحاول قتلى

إنى أجلس فى هذه الغرفة وأراكم جميعاً . هل أنا نائم ؟ لا يوجد ماء . لا أحد يعرف . نعم نعم هيا هيا صغروا . تكلموا . إنكم تسخرون منى يا أولاد اللئام طلال تعمى البصر ، ثم شلال .

سونر ـ كنت أنا الذى يغرق فى الحلم

هيرست ـ أتركنى !

سونر ـ أنا صديقك الحقيقى ، ولهذا كان حلمك مؤلما لقد رأيتنى أغرق فى حلمك ؛ ولكن لا تخف لم أغرق .

وعند هذه الذروة يصل المؤلف إلى نهاية الفصل الأول ، بعد أن حمل المواجهه صريحة ومحتومة بين الماضى والحاضر ـ الماضى الكامن الحسى الدفين فى اللاوعى وقد خرج الآن إلى المسرح ، والحاضر الظاهر الذى يعانى من الغربة واللامبالاة ، والذى لا يكتسب معناه إلا من وجود ممثله سيمور على المسرح أيضا . ولكن الفصل الثانى يقدم إلينا تعبيرا شاملا لمفهوم الصراع بعد هذه المواجهة ؛ إذ يصبح الوعى واللاوعى نوعين من الحالات الشعورية . أو نوعين من الوعى ـ يمكن تسمية الأول بالوعى الفاتر ، والثانى بالوعى الدخيل ، أو الوعى العاصب وهذه الفكرة تعد

تطوراً للفكرة الأصلية ، برغم أنها مستمدة من مصدر مختلف كل الاختلاف ، وهو (هيجل) ويذهب بعض شراح هيجل الى أنه يصور الصراع بين الذهن الواعي والعالم الخارجي تصويرا جدليا في كتابة « ظاهريات العقل » ، نعني أن للمؤثرات الخارجية ، سواء منها الطبيعي أو البشري أو الفكري ، قدرة على غزو الذهن الواعي والاستيلاء عليه في مرحلة الطفولة . وأن الذهن عندما يتعرض لهذه القوة الغازية يكتسب مزيداً على هزيمتها ، حتى تخضع باستقلاله وصحته ، — وذلك بأن يستوعبها ويتمثلها ، أي يمتصها امتصاصاً كاملاً ولكنه حين يبدو له أنه قد انتصر عليها ، يكون في الحقيقة قد أتاح لها أن تختله ، أي أن تعيش في داخله ، وأن تكون لها حياتها الخاصة التي يمكن أن تتنازع السيطرة عليه مع حياته الواعية نفسها وهذا فإن سوتر يصبح في الفصل الثاني رمزاً للحاضر الذي تمثل هذه المؤثرات ، التي تحاول أن تشد هيرست من عالم الماضي القائم في اللاوعي إلى عالم الحاضر الواعي السوي .

وطالما يتناوب الوعي واللاوعي السيادة في ذهن الإنسان — كما يقول (إيفان سول) — أحد شراح هيجل — نرى أن الفصل الثاني يدور حول عودة هيرست إلى امتلاك ناصية الموقف من خلال قدرته على التحكم الكامل في الحياة الشعورية المشتركة ، وذلك عن طريق إحيائه الماضي إحياء ناصعاً ومنوهجاً ، إذ يتحول الصراع هنا بين المعنى والكلمة في تركيب الإنسان التي تشكل تيار وعيه الحاضر ، وبين « اللامعنى » الذي يقدمه الحاضر ، أي أن القصة تتحول من اهتمام بالزمن إلى معنى الزمن . وعندما يبين هيرست لغريمه المسمى سوتر أنه يسيطر تماماً على الزمن الذي تمثل في أعماقه ، يثبت أنه سيد الموقف

هيرست — وربما أزيدك ألوم الصور ربما رأيت فيه وجهاً يذكرك
بوجهك أنت بالرجل الذي كنته يوماً ما . ربما رأيت ما
يذكرك بآخرين كنت تعرفهم يوماً ما — كنت تظنهم قد ماتوا
منذ زمن بعيد . ولكنك تستطيع أن تراهم يتطلعون
اليك إنهم يكونون عاطفة حب مشبوبة .. أتكن لها
احتراماً ؟ من المؤكد أنها لن تحل سبيلهم . ويكن من
سيري . وربما أعطيتهم راحة من يدري . فربما عادت
إليهم أحياناً في أغلاقهم في القدور التي تشتمل على
رفاتهم هل تعتقد أنه من القسوة أن يعيدهم إلى الحياة ؟
إنهم في أعمق أعماقهم يريدون أن يستجيبوا للمسة أو نظرة
منك وحين تتسم تتبض قلوبهم بفرح طاغ

سوتر — يستطيع أن يفرح الأموات من رقادهم . أتحل

فوستر — هذه وجوه لا أسماء لها يا صديقي

بريجر — وسيظلون إلى الأبد دون أسماء

هيرست — لعنة ساطعة في فؤادي لا يستطيع كائن حي لا يستطيع
كائن حي . لا يستطيع ولا يحكمه قط أن يعيد إليها

لقد حدث التغير إذن بانتصار هيرست ، ولكنه تغير يعيد الموقف في المسرحية إلى بدايته . فالوعي القائم ينتصر على الوعي الدخيل ، ويعود إلى الموقف الأصلي قبل خروج الحاضر إلى السطح ! إن هيرست مؤمن الآن باستحالة التغيير ، ونفسه الواعية ليس لديها ما يعيش عليه سوى هم الشباب وحين يواجه هذه اللحظات الحية في حاضره يزداد يقيناً بأنه سجين الماضي ، وبأن العزلة قدره الذي لا مفر له منه . والمؤلف في الحقيقة يجعله يواجه عزلته — قدره ومصيره الحديد — بشجاعة ترفعه إلى مصاف المطولات الدرامية . إنه يحاول أولاً أن يبكر الحلم الذي رآه ورأى فيه إنسانا يعرف ، ثم هو يبكر إمكانية الخروج من المأزق الذي يضع نفسه فيه ، لأنه لا يستطيع تغيير موضوع الحديث !

هيرست — [illegible] هذه الليلة
لوستر — وسوف يظل هذا هو الأمر
بريجر — لأن الموضوع
فوستر — لا يمكن تغييره

(صمت)

هيرست — ولكني أسمع أصوات طيور .. ألا تسمعونها ؟ أصوات لم أكن أسمعها من قبل أسمعها كما كانت في الماضي — عندما كنت شابا . ربما أني لم أسمعها في ذلك الوقت . وربما أنها كانت غلا أصداء من حولنا آنذاك

(وقفة)

نعم صحيح . إني أسير نحو بحيرة . يسعى شخص ما من خلال الأشجار عند عن نظره بسهولة .. أرى جثته في الماء تطفو على السطح أتفعل انظر وتأمل فأرى أني كنت مخطئا لا شيء في الماء أقول في نفسي وأبت حسداً بعرق . ولكني كنت مخطئا . فلا شيء هناك

(صمت)

سوتر — لا إنك في عزلة تامة لا تحرك أبداً . ولا تتغير أبدا . ولا تتقدم في السن أبدا بل تظل إلى الأبد صامتة وبكرها الخلد

(صمت)

هيرست — فلأشرب نخب هذا (يشرب) (إظلام بطيء)

وهذه النهاية المتوهمة ترتفع بصراع هيرست مع الزمن إلى مستوى الصراع المأسوي . فهو يدرك الآن أن لا أمل له على الإطلاق في التخلص من عزلته ، وأنه برغم جموده قادر على تخطي الزمن . إن الماضي لديه وعي حي . وهو يجد في حياة هذا الوعي بديلا عن كل ما يقدمه الحاضر — ممثلا في سوتر — من مغريات الحركة والنشاط . ولكنه في الوقت نفسه يثبت موتا بطيئاً ، لأن استمرار الحياة في هذه العزلة أشد إيلاما . فهو عذاب الوعي الدائم

إنه الموت الوحيد من الموت الذي يقتله على مسرح اليوم وربما كانت هاتان المسرحيتان تمثلان التوجه الصارخ للمسرح النفسي . ولذلك كان لابد من التعرض لهما بعض التفصيل ومع ذلك فإن الكثير من الكتاب يجدون في هذا اللون من الكتابة مجالا جديدا للغوص في النفس البشرية . ولكن دون اللجوء إلى مثل هذا الغموض والتعقيد أما فيما إذا كان هذا اللون من المسرح قادرا على اتخاذ مكانه وسط التيارات الكلاسيكية السائدة فهذا ما سوف تجيب عنه مسرح الخمسينات

التيارات المعاصرة

المسرح الأمريكي

سمير سرحان

سوف أتناول فى هذه الدراسة أهم الظواهر التى تشكل طبيعة المسرح الأمريكى فى السنوات الأخيرة وعندما أتحدث عن «المسرح» لا أقصد به النص الدرامى من حيث هو نص أدبى ، بل أقصد «الظواهر المسرحية» نفسها . فالظواهر المسرحية فى أمريكا اليوم لم تعد تعد المسرح نوعا من أنواع الفنون الأدبية أو «الكلامية» ، كما هو الحال فى المسرح التقليدى ، بل أصبح المسرح هناك مؤسسة فنية وفيه مركبة ومعقدة ، تحتل فيها فنون العرض والتجريب والتدريب المعملى المحل الأول من الاهتمام ، ويتراجع فيها النص الثانوى إلى الخلفية وإن كان هذا لا يعنى أن المسرح الأمريكى ما زال يفرخ كثيرا من الكتاب المسرحيين الجدد أصحاب التجارب الجديدة ، أو التقليديين من ورثة كتاب أمريكا العظام ، من أمثال «يوجين أونيل» و«آرثر ميللر» و«تنسى وليامز» و«إدوارد ألبى» وغيرهم . غير أن المسرح الأمريكى أصبح مؤسسة ضخمة ، تختلف فى تركيبها والعوامل المعقدة التى تحكمها عن المسرح فى أى مكان آخر من العالم

والمسرح الأمريكى ـ أو بالأحرى «الظاهرة المسرحية» الأمريكية تنقسم إلى عدة أقسام واضحة .

أولا : المسرح البحارى المحترف ، وهو ما يرمز إليه بمسرح «برودواى» .

ثانيا : المسرح الجاد الذى يقدم النصوص «الأدبية» مما يدخل فى تراث الدراما الأمريكية ، وهو الذى يشار إليه بالمسرح خارج برودواى

ثالثا : المسرح الجاد المتمرد على الأشكال والقوالب التقليدية ، الذى يقدم الأشكال التجريبية الجديدة ، ويشار إليه بالمسرح «خارج ـ خارج ـ برودواى» .

رابعا : المسرح الإقليمى فى المدن الإقليمية والجامعية على اتساع الولايات المتحدة كلها .

خامسا : المعامل والتجارب المسرحية المعملية التى تفرخ موتاً جديدة لمسرحه المسرحية .

ومسرح برودواى ، أو مسرح الإنتاج المحترف الكبير ، هو مسرح محكه عالم المال أو الـ business ، وهو عالم تتحكم فيه قوانين الربح والخسارة . ولذلك فالإنتاج المسرحى فيه هو سلعة تجارية ، مثلها مثل أى سلعة أخرى . وهو يعتمد ـ لهذا السبب ـ على تقديم عروض الإبهار الضخمة ، وخصوصا الكوميديات الموسيقية التى اشتهر بها تراث المسرح الأمريكى . وهى عروض تتكلف مبالغ طائلة من المال ، وتعتمد على كبار النجوم ، ويرتفع فيها ثمن تذكرة الدخول حتى يصل أحيانا إلى مائة دولار فى الوقت الحالى . وأكبر تجمع لهذا النوع من المسرح هو ما نجده فى شارع برودواى الشهير بمدينة نيويورك وبسبب تحكم قوانين المال فى هذا المسرح ، وارتفاع تكلفته ، ومن ثم أسعار مشاهدته ، أصبح مسرح الطبقات البورجوازية والقادرة . وهو يتحاوب مع ذوق هذه الطبقات وما تتطلبه من المسرح ، وهو أن يؤدى وظيفة التسلية والترفيه والإبهار فى المقام الأول .

ولكون هذا لايعنى أن مسرح برودواى هو مسرح بحارى بالمعنى المتداول للاصطلاح ، فهو لايخلو فى كثير من الأحيان من تقديم الأعمال الكبرى من تراث الكوميديا الموسيقية الأمريكية ، مثل أعمال «روجرز» و«هامرشتاين» وغيرهما ، كما يقدم فى كل موسم تقريبا عملا من الأعمال الموسيقية الجادة الجديدة . وأقرب مثال على هذا مسرحية الفرح الكبير «جوزيف باب» Joseph Papp «صف الكورس» ـ التى بدأ عرضها بوصفها مسرحية تجريبية فى مسرح صغير ، ثم انتقلت إلى برودواى لتحقق نجاحا مدهلا ، وأوشكت تصل إلى أربعين مليون دولار وما زالت هذه المسرحية تمثل حتى الآن فى برودواى وفى مسارح العواصم الكبرى فى أوربا . وهى عرض شائق ، يتناول أزمة كل فرد من أفراد مجموعة الكورس المتقدمين لاختبارات التمثيل فى مسرحية جديدة . ويكشف

الحديث عن أزمات مزدية ، تلخص في مجموعها أزمة المجتمع الأمريكي ، وانسحاق الفرد في المجتمع الرأسمالي . وهي بهذا المقياس مسرحية حادة بكل معنى الكلمة ، وإن كانت تعتمد على عنصر الإبهار والفرجة . ومن المسرحيات الموسيقية الحادة الكبرى ، التي قدمها مسرح برودواي أيضا ، مسرحية «نعم رابين» الشهيرة «يسوع المسيح نجم عالميا» ، ومسرحيته الثانية «إيفيتا» ، التي تناول قصة صعود «إيفا بيرون» ـ الزوجة الأولى للدكتاتور الأرجنتيني السابق «جوان بيرون» . وهي أول تجربة في الدراما الموسيقية السياسية ، وما زالت تعرض حتى الآن بنجاح ساحق منذ خمس سنوات في المسارح الكبرى بأمريكا وأوربا .

وخلاصة القول إن مسرح برودواي ليس مسرحا «تجاريا» بالمعنى المتعارف عليه في بلادنا ، فهو يقدم إلى جانب مسرحيات التسلية والترفيه ، المسرحيات الحادة التي تحمل فكرا وهما ومتعة الفرجة . لكن ما يميزه أساسا هو أنه ـ كما تقدم القول ـ الإنتاج الكبير ، الذي تتحكم في استمراره ، أو عدم استمراره ، عوامل الربح والخسارة .

أما اصطلاح «المسرح خارج برودواي» off Broadway فقد أطلق أول مرة في أوائل العقد الثاني من هذا القرن ، حين أنشئت في الشوارع الضيقة خارج برودواي بعض المسارح الصغيرة ، التي تقدم الأعمال المسرحية الحادة ، لكتاب المسرح الذين كانوا يحاولون حينئذ أن يخطوا للمسرح الأمريكي طريقا موازيا أو مشابها للدراما الأوربية ، وأن يرفعوا بعض المسرح من الفرجة إلى الأدب الذي عرف به . وكان أشهر هؤلاء في ذلك الوقت رائد المسرح الأمريكي الحديث «يوجين أوبيل» ، الذي كتب «لمرونفس تاون تيبر» ـ وكان حينذاك من الفرق التجريبية الصغيرة ـ مجموعة مسرحياته القصيرة عن البحر والمحاولة . وقد استمر هذا الاصطلاح حتى الآن لكي يرمز إلى نوعية المسرح التي تعتمد على «النص» الدرامي الجاد ، الذي يقدم في المسارح الصغيرة ، ولا يعتمد في تقديمه على عوامل الربح والخسارة ، بقدر ما تحاول تكريس القيم الأدبية ، وخلق تراث متصل للدراما الأدبية عن طريق اكتشاف الكتاب الجادين ، وتقديم أعمالهم . وبعض هذه الأعمال ـ عندما تنجح مما يكفي لعرضها عرضا تجاريا ـ تنتقل إلى مسارح برودواي الكبرى . ومن الأمثلة على ذلك مسرحية «إدوارد ألبي» الشهيرة «من يخاف فيرجينيا وولف» ، التي انتقلت ـ بعد عرضها في المسارح الصغيرة خارج برودواي ـ إلى مسارح الشارع الكبير لتشكل واحدا من أنجح عروضه .

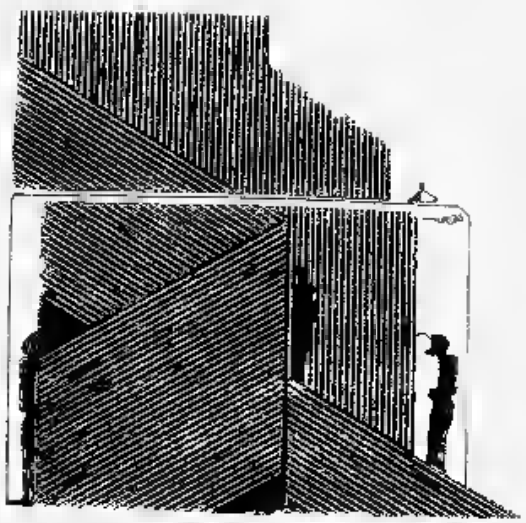
والمسرح «خارج ـ خارج ـ برودواي» off-off-Broadway هو تيار بدأ في السنوات الأخيرة ، عماده شباب ينتمي معظمهم إلى حركة الشباب الثائر التي سادت أمريكا في أواخر الستينات ـ وهي في جوهرها الفكري حركة احتجاج على الإدارة الأمريكية والنظام الأمريكي ، وربما على حضارة النصف الثاني من القرن العشرين برمتها .

وقد وجد قسم من هؤلاء الشباب أنهم لا يستطيعون أن يحاربوا بالعنف الإدارة الأمريكية التي فرضت على الشباب الموت في حرب لا يريدونها ولا يؤمنون بها ، وذلك لأنهم لا يملكون الأسلحة التي تمكنهم من التصدي بهذه الطريقة ، فمن كان منهم يحرق أوراق التجنيد الخاصة به ويرفض أن ينخرط في السلك العسكري ليحارب في فيتنام ، كان يجد أمامه مصيرا واحدا ، وهو السجن ، ومن كان منهم يهرب ليعيش في مجتمع آخر كالسويد مثلا ، كان يجد نفسه وقد انقطعت صلاته وجذوره بأرض المعركة الحقيقية ، بأمريكا نفسها . وباحتصار وجد بعض هؤلاء الشباب أنه لا سبيل إلى تعميق هذه الثورة وهذا الاحتجاج إلا عن طريقين لا ثالث لهما : الدعوة إلى الحب ، التي ترادف عندهم الدعوة إلى السلام ، وكذلك الدعوة إلى الفن ، وخاصة المسرح والأغنية .

ومن الطبيعي ألا يجد هؤلاء الشباب المثقفون لهم مكانا على مسارح برودواي ، وهي الحلبة التقليدية للمسرح الأمريكي ، التي تتحكم فيها قيم الكسب والخسارة ، ولا تفضل أعمالا هبة قد تمثل لدى المنتج أو الممول مخاطرة مالية تؤدي إلى إغلاق المسرح أو إيقاف المسرحية . وطبيعي أيضا ألا يرتضي هؤلاء الشباب لأنفسهم العمل من داخل مؤسسة فنية أخرى ، هي المسرح «خارج برودواي» ، فهذا المسرح وإن كان يقدم هما جادا ، بعض النظر عن مقياس الشباك ، إلا أنه يقدم هما تقليديا ، وغالبا ما تكون مسرحياته إما لكبار كتاب المسرح الحديث ، من «إبسن» إلى «ولبامز» ، وإما للكتاب الجادين الذين يحذون حذوهم ، ولا يقدمون دراما تخرج عن التقاليد المسرحية المعروفة . **ولذلك فإن مجموعة الكتاب الطليعيين الذين نبعوا من حركة الشباب في أمريكا في أواخر الستينيات كانوا يرفضون تمثيل مسرحياتهم على مسارح برودواي أو مسارح خارج برودواي ، كما أنهم يرفضون كلية فكرة التمثيل داخل دور العرض المسرحية ، وأحدوا ـ بدلا من ذلك ـ يمثلون مسرحياتهم في أي مكان (إلا دور العرض المسرحية) . في الكنائس المهجورة ، والمقاهي التي تتنشر على أرصفة حي «جرينتش فيليج» في بروكلين ، والأحياء المشابهة له في «سان فرانسيسكو» ، والمقاهي التي توجد في مدرومات عمارات هذه الأحياء ، وفي الحمامات و «الحمامات» المهجورة .**

والشكل الذي اختارته حركة المسرح «خارج ـ خارج برودواي» هو المسرحية القصيرة ، ربما لأنهم يعتبرون المسرحية ، في عالمهم الذي يصارعونه ، كالأغنية أو القصيدة . لابد أن يعطي تأثيرا فوريا سريعا ، وربما كان هناك أيضا سبب آخر عملي ، وهو أن المسرحية القصيرة لا تحتاج إلى الميزانيات المسرحية التي تتطلبها المسرحية الطويلة .

والموضوع الأساسي ـ بطبيعة الحال ـ الذي تدور حوله معظم المسرحيات الطليعية في حركة «مسرح خارج ـ خارج ـ برودواي» هو حرب فيتنام ، أو بالأحرى إحساس هؤلاء الشباب بحرب فيتنام ، وهو موضوع تلعب فيه «موضوعات» الموت والشعور بمواجهته دورا كبيرا . وكما أن التراجيديا في عصورها المختلفة كانت تقوم ـ في إحدى جوانبها ـ على الانتصار من خلال الموت ، فإن التراجيديا الحديثة ، التي يكتبها هؤلاء الشباب ، تقوم على الشعور بالطريقة الساخطة أمام موت لا معنى له ولا بعد فيه . إن البطل التراجيدي القديم كان ـ عندما يواجه الموت ـ يحقق ذاته من خلال مواجهة مصيره ، أما البطل الحديث عند هؤلاء الكتاب الأمريكيين الذين ظهرت أعمالهم الطليعية في تيار «خارج ـ خارج ـ برودواي» ، فهو يفقد ذاته حتى دون أن يرتكب أي خطأ تراجيدي .



وهو عندما يموت في حرب كحرب فيتنام فإنه يمضي بلا ضجيج وبلا بطولة ، كما تمضي الرمال عندما تذروها الرياح .

ومن هذا الشعور المأساوي بالحياة والموت نبع صيحة الغرابة التي تميز أعمال هؤلاء الكتاب ، بل تميز حياتهم الشخصية نفسها ، فعلى الرغم من أن معظمهم قد أصبح الآن من المشاهير الذين تتدفق عليهم الأموال من إخراج التليفزيون لمسرحياتهم ، وطبع دور النشر المختلفة لها ، إلا أنهم يرفضون أن يعيشوا حياة الفصور التي يعيشها الفنان الأمريكي ، الذي ـ إذا صادف الشهرة ـ يصبح دخله من أعلى الدخول في العالم . ومن أهم هؤلاء الكتاب الآن «مري مدنيك» Murry Mednic ، و «سام شبرد» Sam Shepheard .

وبانتهاء الحالة الذهنية التي خلفها حرب فيتنام لدى الشاب ، انتهت هذه الموجة المسرحية ، وأصبح اصطلاح المسرح «خارج ـ خارج ـ برودواي» يشير إلى الحركة المسرحية البديلة التي تعنى بالتجارب الطليعية الجديدة في كل مجال من مجالات التجريب المسرحي .

« الورش المسرحية

ومن أهم جوانب «الظاهرة المسرحية» في أمريكا ظاهرة التجارب المسرحية المعملية . وهي التي بدأت منذ السنينات . وانتشرت الآن انتشارا واسعا وقد أصبحت كلمة «الورشة» المسرحية أو «المعمل» ، من الكلمات الشائعة . سواء بالنسبة إلى المسرح المحترف أو في المسارح الإقليمية . ومن الواضح أن المعامل المسرحية التجريبية لم تعد الآن وقفا على المجموعات الطليعية الخاصة . وكانت التطويرات التي أشاعها كبار المسرحيين من أصحاب «المعامل» المسرحية مسئولة عن تغويه هذا الاتجاه وإشاعته . وهي التطويرات التي نجدها مثلا في كتاب «فيولا سبولين» Viola Spolin : «الارتجال في المسرح» (١٩٦٣) Improvisation for the Theatre وكتاب المعلم المسرحي الشهير «جيرزي جروتوفسكي» Jerzy Grotowski «نحو مسرح فقير» (١٩٦٨) Towards a Poor Theatre ، وكتاب «روبرت بازولي» Robert Posolli المسمى «كتاب عن المسرح المفتوح» A Book on the Open Theatre

وهذه التجارب المعملية في معظمها تختص بالمناهج الجديدة لتدريب الممثل ، واستنباط أشكال جديدة للعرض المسرحي ، دون أن يكون في النص الدرامي بالضرورة عنصرا أساسيا من عناصر العرض ، وإن كان بعضها ـ مثل نظرية جروتوفسكي مثلا ـ يحاول أن يبلور رؤية جديدة لوظيفة المسرح ودوره في حياة المجتمع .

ومن أهم هذه التجارب المعملية تجربة المخرج البولندي الأصل ، المقيم حاليا في أمريكا ، «جيرزي جروتوفسكي» ، وهو مؤسس «المعمل المسرحي» ، أشهر المعامل المسرحية في أمريكا وأخطرها أثرا . وبالرغم من أن جروتوفسكي قد بدأ تجاربه المهمة في أواسط الستينيات ، فإن المعمل المسرحي ، وما يمثله من مدرسة جديدة في التجارب المسرحية ، ما زال حيا وفعالا ونشطا في أوائل الثمانينيات . وتعد مدرسة جروتوفسكي الآن أول مدرسة مهمة في فن الممثل والمخرج ، منذ مدرسة المخرج الروسي ستانسلافسكي ولقد شرح جروتوفسكي نظريته في مقال سماه «نحو مسرح فقير» . يقول جروتوفسكي في هذا المقال :

«نحن نحاول في المقام الأول أن نتحاشى اتباع أسلوب واحد ، بل نتبنى ما نعده الأفضل من بين مختلف الأساليب ، محاولين في ذلك أن نقاوم التحكير في المسرح بوصفه تجميعا لعدة تخصصات فنية . ونحن نهدف إلى تحديد طبيعة المسرح التي تميزه عن سائر الفنون ، وما يجعل هذا النشاط يختلف عن سائر فنون العرض والأداء . وثانيا فإن عروضنا هي عبارة عن بحوث مستفيضة في العلاقة بين الممثل والجمهور ، وبمعنى آخر فإننا نعد تكنيك الممثل هو جوهر الفن المسرحي» .

والجمهور في «المعمل المسرحي» ، أو بالأحرى في نظرية جروتوفسكي ، هو نقطة الانطلاق التي تشكل أساس هذه التجربة ، فمن خلال الجمهور ، وعن طريق إعادة تشكيل استجاباته واكتشافها مرة أخرى ، نصل إلى جوهر المسرح .

والهدف الأول لتجربة المعمل المسرحي هو إعادة اكتشاف المسرح ووسائله الأولى في التأثير ، والوصول إلى نوع جديد من الطقوس بحل محل الطقوس المسرحية الدينية القديمة . وتقول نظرية جروتوفسكي إنه في المسرح القديم كان الجمهور يشارك مشاركة جماعية في العمل المسرحي الذي يلمس ـ عن طريق الطقوس ـ عاطفة جماعية أو رمزا عاما يرقد في اللاوعي الجماعي للشعب ، وكانت الطقوس ـ كما يقول جروتوفسكي ـ هي التعبير عن هذا اللاوعي الجماعي الذي يربط أفراد الشعب بعضهم ببعض ، ويحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية .

وفي بعض الطقوس البدائية التي كان يقوم بها الإنسان البدائي في فجر التاريخ ، نجد أن العناصر الأساسية هي الإبهار والإيحاء والكلمات والإشارات السحرية والحركات الجسدية التي من شأنها أن تعطي الجسم القدرة على أن يتعدى تطوره الطبيعي والبيولوجي ، ويطلق الروح من إسارها لتعيش في عالم أبعد من عالمها المحدود .

وتجربة «المعمل المسرحي» حين تحاول الوصول إلى نوع جديد من الطقوس، نجد أنه من الصعب علينا أن نعيد إحياء مثل هذه الحفلات البدائية، التي كانت تقام فيها الطقوس، وتقدمها في ثوب مسرحي حديث، ونحاول - بدلا من ذلك - أن نجد وسائل جديدة نجبر بها الجمهور على المشاركة الفعلية في العملية المسرحية، مثلما كان أفراد القبيلة القديمة يشاركون في الطقوس الدينية. والوسيلة الوحيدة هي أن يستخدم «المعمل المسرحي» في عروضه صورا وأنماطا كامنة في اللاوعي الجماعي، مثل تلك التي تحدث عنها «إميل دوركايم» في كتابه «الأشكال البدائية للحياة الدينية»، الذي يقول فيه إنه «فضلا عن الصور والأحاسيس الفردية، هناك نمط كامل من الدلالات الجماعية محملة بإشعاعات رائعة، والدلالات الجماعية تستطيع أن تنصب إلى خبرة الفرد الحكمة التي تراكمت عبر القرون في المجتمع».

وباستخدام الخبرة التي تراكمت عبر القرون في المجتمع، أو بالأحرى الدلالات والعواطف الجماعية الكامنة في اللاوعي الجماعي، يستطيع العرض المسرحي أن يشق طريقه مباشرة إلى ضمير جمهوره عن طريق استخدام الرمز، والأسطورة، والصورة الحية، والنغمة السائدة، وكلها أشياء تضرب بجذورها في ثقافة المجتمع وتكوينه الحضاري. ومثل هذه الدلالات تتجسد صورة الكتابة أو النموذج لحالة إنسانية معينة، مثل نموذج الفرد الذي يضحي بحياته من أجل المجتمع، أو نموذج فاوست الذي يمثل الإنسان عندما يبيع نفسه للشيطان في مقابل أن يحصل على معرفة خاصة بالعالم الذي يعيش فيه.

والمهمة الأساسية للعمل المسرحي - من ناحية النص - هي أن يضع الحياة في الشيء أو الشخصية أو العواطف التي بها دلالات جماعية، ويضعها على خشبة المسرح، وبذلك يضمن استجابة الجمهور. وليس من الضروري أن تؤدي الدلالة الجماعية عن طريق شخصية واحدة، أو نموذج واحد مثل فاوست، أو بروميثيوس، بل من الممكن أن يؤدي هذه الدلالة عدد من الشخصيات. يقول جروتوفسكي في تعليقه على نسخة الإخراج الخاصة بإحدى مسرحيات المعمل:

«لا توجد قاعدة مقدسة، حتى تلك القاعدة التي تقول إن الدلالات الجماعية يجب أن تعطى من خلال فرد واحد؛ فنص واحد النص الواحد يحتوي في العادة على أكثر من دلالة جماعية تؤدي من خلال أكثر من شخصية، وهذه الدلالات تتفرع وتختلط بعضها بالبعض. ويختار الكاتب أو المخرج واحدة منها فقط. ليكون محور المسرحية، ولكي هناك إمكانات أخرى؛ إذ يستطيع المرء، على سبيل المثال، أن يعطي مجموعة من الدلالات الجماعية يكون لها جميعا نفس القيمة في المسرحية الواحدة.»

ويرى جروتوفسكي أن المسرح لا يعتمد على النص في التعبير المسرحي؛ إذ النص مجرد عنصر من العناصر التي تكون المسرحية بالرغم من أنه ليس أقل هذه العناصر أهمية. وكما يقول جروتوفسكي: «أما معنى المسرحية. فلا يعبر عنه إلا عن طريق الوسائل المسرحية الخالصة.

والمخرج يتصرف في النص بحرية، ولكنه لا يبرئ أبدا في التفسيرات الشخصية. إنه يحاول أن يتلمس سحر الكلمات في حب، ويرافقها بعناية وهي تمثل».

ولهذا السبب يرى جروتوفسكي أن الخطوة الأولى في تحرير المسرح من إسار الأدب هي حرية التصرف في النص؛ فالمخرج يستغل نص الكاتب المسرحي كما يستغل الرسام الألوان والظلال. وفي هذه الحالة يصبح النص أرض التجربة التي يمارس عليها المخرج ملكاته الخلاقة.

ومن خلال عمل جروتوفسكي وتجاربه المستمرة في المعمل المسرحي، ابتدع نظرية «المسرح الفقير» التي تقول إن المسرح لابد أن يتخلص من الكثير من العناصر الزائدة عن الحاجة في العرض المسرحي، وإنه بالإمكان إلغاء هذه العناصر نهائيا، كالماكياج أو الملابس نفسها بوضعها مكانا منفصلا عن مكان الجمهور. وكذلك يمكن أن يتم العرض المسرحي دون إضاءة أو مؤثرات صوتية، الخ.. ولكن المسرح - بعد الاستغناء عن هذه الوسائل المكملة في العرض - لا يمكن أن يوجد - كما يقول جروتوفسكي - «بدون العلاقة الوجدانية والإدراكية المباشرة، علاقة التواصل «الحي» بين الممثل والمتفرج. وهذه حقيقة نظرية قديمة بطبيعة الحال، ولكن عندما نضعها في موضع التجربة الفعلية فإنها تحدد معظم أفكارنا المألوفة عن المسرح. فهي أولا تعبر عن فكرتنا عن المسرح بوصفه تجميعا لفنون إبداعية مختلفة؛ كالأدب، والنحت، والرسم، والعمارة، والإضاءة، والتمثيل (بقيادة مخرج). فهذا «المسرح التجميعي» هو المسرح المعاصر الذي نادرا فنطلق عليه اسم «المسرح الغني» - الغني بأخطائه. و«المسرح الغني» يعتمد على السرقة الضخمة؛ فهو يستمد وجوده من فنون أخرى، فيقدم عروضا مبهجة أو خليطا من الفنون بلا عمود فقري أو شخصية. ومع ذلك فهي تقدم كعمل فني ينسم بالوحدة العضوية. والمسرح الغني يحاول تجميع العناصر المستعارة من فنون أخرى في تركيبة واحدة أن يهرب من المأزق الذي تضعه فيه السينما والتليفزيون. فالسينما والتليفزيون يتفوقان على المسرح في استخدامهما للإمكانيات الآلية (كالمونتاج وتغيير المكان والمشهد فورا، إلخ) وحاول المسرح الغني تعويض هذا النقص بالدعوة للمسرح «الشامل». وكان إدخال الإمكانات الآلية في مجال المسرح (مثل استخدام شاشات السينما للعرض الحي في أثناء التمثيل على الخشبة مثلا)، يعني إيجاد إمكانات تكنيكية متقدمة، تسمح بقدر أكبر من الحركة والحيوية. وفي حالة وجود خشبة مسرح أو صالة متحركة آليا يمكن تغيير المظهر والمنظور بشكل مستمر؛ وهذا نوع فارغ!».

ويستطرد جروتوفسكي في وصفه لنظرية المسرح الفقير قائلا:

«ومهما حاول المسرح أن يتطور آليا باستخدام الإمكانات الميكانيكية فستظل تكنولوجيا المسرح أقل فعالية وأدنى مرتبة من تكنولوجيا الفيلم والتليفزيون. ومن ثم فإني أدعو إلى الفقر في المسرح. ونحن (في المعمل المسرحي) قد توقفنا عن استخدام نظام الخشبة والصالة. وأصبح شعارنا لكل عرض المكان المناسب له بالنسبة للممثلين والجمهور على السواء. ومن ثم أصبح من الممكن إيجاد تنويعات لا حد لها من علاقة

الممثل بالجمهور . فالممثل يستطيع أن يؤدى وسط الجمهور فيتصل به اتصالا مباشرا ، ويعطيه دورا إيجابيا فى الدراما . وقد يستطيع الممثلون أن يبدوا بأجسادهم بناء معينا وسط الجمهور ، وبذلك يصبح الجمهور جزءا من عمارة الحدث ، يخضع لنوع من الضغط الناتج عن تحديد المكان . وليس المهم هنا هو إلغاء الانفصام بين خشبة المسرح والصالة ، فهذا فى حد ذاته ليس إلا موقفا مبدئيا من مواقف «المعمل» . أو مساحة مناسبة عن العلاقة الصحيحة بين المتفرج والممثل لكل عرض مسرحى ، وترجمة ذلك إلى صورة مادية » .

وبالرغم من أن «المعمل المسرحى» الذى أنشأه وأشرف عليه جروتوفسكى يعد من أهم التجارب المسرحية التى تسير على نهج نظرى محدد ، سواء بالنسبة للأهداف المطروحة نظريا وعمليا ، أو بالنسبة لتكنيك تدريب الممثل والمخرج . فإن هناك كثيرا من التجارب المماثلة الأخرى التى تنتشر الآن فى أنحاء أمريكا . ومعظم هذه «المعامل» أو «الورش» المسرحية تخصص أساسا بتدريب الممثل وإكسابه مهارات معينة . وهناك ثلاثة أنماط رئيسية من هذه المعامل أو الورش ، يمكن تقسيمها كالتالى

١ ـ معامل اكتشاف الذات لدى الممثل .
٢ ـ معامل اكتشاف خبرات محددة .
٣ ـ معامل تهتم بعناصر العرض المسرحى .

أما فيما يخص بالنمط الأول ، وهو معامل اكتشاف الذات لدى الممثل ، فأشهرها على الإطلاق هو معمل «س كارنى» فى مدينة «كانسكيل ماونتينز» ، الذى أنشىء فى عام ١٩٧٨ . وقد أقيم هذا المعمل ـ كما يقول كارنى ـ **نتيجة للشعور بضرورة اكتشاف وسيلة جديدة لأن يكتشف فريق الممثلين الأفكار المختلفة التى يمكن أن يتكون منها عرض مسرحى ، وفى النهاية يصبحون قادرين على تقديم عرض نابع من اكتشافهم لذواتهم وأفكارهم الخاصة .** ومن الواضح أن مثل هذا «المعمل» يقوم على فكرة إلغاء النص المكتوب مسبقا ، وإشراك مجموعة الممثلين فى استنباط نص من خلال الارتجال ، وتداعى الأفكار ، واكتشاف المخزون الحسى والثقافى لكل منهم ، وتبادل هذه الأفكار مع بعضهم البعض ، حتى يتوصلوا معا فى نهاية الأمر إلى العناصر الفكرية للعرض الذى يقدمونه .

أما «معامل» التدريب على مهارات محددة فهى أكثر المعامل انتشارا ، وهى تختص مباشرة بفن الممثل . وتبدأ «المناهج» فى هذه المعامل بالتدريب «الحسمانى» للممثل على المهارات التقليدية ، مثل القيام بالحركات البهلوانية ، والإكروبات ، والتمثيل الإيمائى ، ثم التدريب الرياضى العنيف ، وتعلم العزف على آلة موسيقية معينة ، ويتدرج التدريب أحيانا إلى أن يصل إلى تدريبات اليوجا بأوضاعها المختلفة ، التى تهدف إلى التربية الروحية للممثل ، وإكسابه لمعادات التحكم فى الجسم والانفعال معا .

وليس الهدف من هذه التدريبات هو إتقان هذه المهارات فحسب ، بل استخدامها فى اكتشاف الممثل لذاته ولانفعالاته المختلفة ، التى يمكن أن يوظفها فيما بعد فى العرض المسرحى . والمهارات المختلفة التى يكتسبها الممثل خلال هذه التدريبات نفسه الأدوات التى يستخدمها النجار مثلاً فى ورشته لكى يصبح بها فى النهاية منتجاً معيناً هو ـ فى هذه الحالة ـ العرض المسرحى ذاته .

والنمط الثالث السائد من المعامل المسرحية هو ذلك الذى يهتم بعناصر العرض المسرحى أكثر من اهتمامه بشكل محدد بتدريب الممثل . وهذه المعامل ترى أن المهارات والتكنيك الذى يكتسبه الممثل . لا يمكن فصله عن الهدف الرئيسى ، وهو العرض المسرحى ذاته ، وبمعنى آخر ، فهى ترى أن تدريب الممثل ليس هدفا فى حد ذاته ، بل هو مجرد وسيلة إلى غاية أخيرة . وهى العرض ، إذ لا حدوى من تعلم الممثل مجموعة من المهارات الفردية ، مالم يعرف كيف يستخدمها فى عمل جماعى ، حيث يصبح الممثل مجرد آلة موسيقية ، تعزف بالتكامل مع عناصر العرض الأخرى من ممثلين وديكور وإضاءة ، الخ .

ومن الأمثلة على ذلك المعمل الذى أقامه «بيتر شومان» مع طلبة جامعة كاليفورنيا فى «داقيز» فى عام ١٩٧٥ حول فكرة تقديم عرض تذكارى مهدى إلى «إيشى» ، آخر رعماء الهنود الحمر . وخلال فترة المعمل تم تحرى أى مناقشة بين الطلاب عن الهنود الحمر والمحاولات الحالية لإبادتهم نهائيا . وبدلا من ذلك ركز شومان كل نشاط المعمل فى خلق الجو الموحى بحياة الهنود الحمر وحضارتهم ، وذلك من خلال إعداد واختيار الموسيقى الشائعة المقدسة لديهم ، وصنع بعض المقتنيات الشعبية المشهورة لدى الهنود من الخشب والقماش . ومن بين الأشياء التى تم صنعها عن طريق الطلبة ، والتى ترمز إلى حضارة الهنود الحمر . عرائس تمثل فطيعا من الغزلان البيضاء ، وأقنعة السحرة ، ودمى من الريش . وأسلحة صناعية ، وعرسان من نبات «الكاكتوس» ، وعشرات من الأعلام الخاصة بالمسرحية يدويا .

وفى الأسبوع الأول شارك كل الطلبة من أعضاء المعمل فى صنع هذه الأشياء ، ثم بدأت تدريبات الحركة ، بالتدريب على التلويح بالأعلام على طريقة الهنود الحمر ، ومطاردة الغزلان فى الغابات . وفى النهاية . وفعل العرض ليلة واحدة ، كان لدى المعمل مسرحيا كاملا عن حياة الهنود ، يرز فيه الزعيم «إيشى» بطلا قوميا لهذه الحضارة ورمزاً لها وكان هذا السيناريو يتكون من موكب صاخب فى البداية ، يجتاز فى شوارع المدينة ، وحركات بهلوانية ، ثم تتابع معين للأحداث يقوم فيه الممثلون (الهنود الحمر) بسحر الذبائح من الغزلان التى تم صيدها بشكل يرمز إلى ابادة جنس الهنود الحمر على أيدى السكان البيض . وقد خلق العرض من هذه العناصر التى تبدو عن محاسنة فى مظهرها وحدة فكرية ورمزية واحدة كان كل ممثل فيها مجرد عنصر لايبرز إلا بالتكامل مع العناصر الأخرى .

حاولت فى هذه الدراسة أن أعرض لأهم تيارات التجريب فى المسرح الأمريكى وإن كان المجال قد ضاق هنا عن تيار خطير رمزه هو تيار «المسرح الإقليمى Regional Theatre» الذى يستحق دراسة منفصلة وحدة إذ إن المسرح الإقليمى أصبح ـ تمثل الآن حجر الزاوية فى إعادة الحياة والحيوية إلى الحركة المسرحية فى أمريكا واستنباط أشكال جديدة من المسرح والدعم بالكثير من الكتاب والمخرجين المتميزين الجدد إلى دائرة الضوء وأرجو أن أتمكن من تقديم دراسة شاملة عن المسرح الإقليمى فى أمريكا قريبا .

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعة مختارة من الكتب الحديثة

تقدم

ابن رشد
تلخيص كتاب العبادة
تحقيق
د. محمود قاسم
٨٥ قـ

س. ب. سنو
والثورة العلمية
د. لويس عوض
١٠٠ قـ

مأساة الوجه الثالث
شعر
أحمد عنتر مصطفى
٨٥ قـ

سارتر بين الفلسفة والأدب
تأليف: موريس كرانستون
ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٠ قـ

الماضي الحي
تأليف د. ايفار ليستر
ترجمة شاكر ابراهيم سعيد
٣٠٠ قـ

روائع
جبران خليل جبران
- النبي
- رمل وزبد
- عيسى بن الإنسان
- حديقة النبي
- أرباب الأرض

د. ثروت عكاشه
٥٠٠ قـ

الموسيقى في الحضارة الغربية
تأليف: بول هنري لانج
ترجمة: د. أحمد حمدي محمود
٢٧٥ قـ

أحزان الأزمنة الأولى
شعر
نصار عبد الله
٤٥ قـ

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

المسرح الحي

مسرح سياسي

أحمد زكي

المسرح السياسي وجه من وجوه المسرح المعاصر ، دائب التطور والانطلاق. وللحقيقة والتاريخ لم يشهد العالم لفرقة مسرحية تبنت موضوعات المسرح السياسي كما شهد لفرقة المسرح الأمريكية The Living Theatre ، تلك الفرقة التي أثارت اهتماما كبيرا في الأوساط المسرحية العالمية ؛ إذ وصمت ـ في مدى عمرها القصير ـ بصمات حقيقية في حياة المسرح الطليعي المعاصر ، على نحو جعلها تتمتع بلقب الفرقة الأم لسائر الفرق الطليعية في أنحاء الولايات المتحدة . لقد نالت هذه الفرقة شهرتها لما استحدثته من أساليب ، ولما أبدعته من أفكار فاقت ما أنتجه غيرها من الفرق المسرحية المماثلة . ومن صلب هذه المدرسة خرجت بعض العناصر من الممثلين الشبان ، الذين استطاعوا تكوين فرق تجريبية مناقضة في مستوى الفرقة الأم نفسها ، وإن اختلفت معها في الاتجاه والأسلوب .

الفرقة الأم

وفرقة المسرح الحي ـ أو الفرقة الأم ـ يترعمها «جوليان بك» وزوجته «جوديث مالينا» ولكليهما فلسفة تنبثق من خلال أعمال الفرقة خصوصا في معالجتها للموضوعات السياسية التي تتخذها مادة للعرض والمسرحة . وقد خاض الزوجان معا كفاحا طويلا في طريق المسرح من أجل الابتكار والتجديد ، وشارك كلاهما في حل الكثير من معضلات المسرح المعاصر بمفاهيمه المتعددة وأشكاله المتناقضة .

وجوليان بك وجوديث مالينا أعمال مسرحية سابقة على سنوات شهرتهما في قيادة المسرح الطليعي الذي ذاع صيته في السنيات وما بعدها

ولكن شهرتهما الحقيقية بدأت مع عرضين لهما هما «السجن المحرى» و«المرسال» . أما العرض الأول فيفضح سوء معاملة الآدميين داخل المؤسسات العسكرية ، على حين جاء العرض الثاني صدمة حقيقية للمجتمع الأمريكي ، إذ يكشف عن انتشار المخدرات ومأساتها . وتضطر فرقة المسرح الحي في نهاية شهرتها إلى الهروب عن العرض في وطنها أمريكا ، نظرا لحملة جباة الضرائب الحكومية عليها . وفرت الفرقة ـ تفاديا لهذه الأزمة ـ السفر إلى خارج الولايات المتحدة للتطواف بعروضها في أنحاء أوربا ، في ذلك المنفى الإرادي الذي استمر قرابة أربعة أعوام . وقد عرضت الفرقة في منفاها إنتاجها الجديد فكان كأروع ما قدمه مسرح معاصر في العالم في الثلث الأخير من القرن العشرين .

وشلت الصحف ووكالات الأنباء أخبار الفرقة الثائرة في مجال التنقل والإحراج ومأساته في روح جماهيرها من شباب «الهيبز» ـ الشباب المزاح إلى الحب والسلام والوئام . وكانت وسيلتهم للوصول إلى أهدافهم الإعراق في تناول ألوان شتى من المخدرات

على أرض الواقع

ومن المصادمات العربية في حياة المسرح الحي بوصفه فرقة طليعية ثائرة فنيا وإيديولوجيا أن وقعت أحداث الطلبة بميلان وباريس وبرلين في الوقت نفسه الذي طافت فيه الفرقة عواصم تلك الدول ، خصوصا ما حدث في باريس حيث احتلت الفرقة مسرح الأوديون ، في وقت كان يعمل فيه شيخ المسرحيين الفرنسي «جان لوي باروه» هذا المسرح .

وقد عبرت فرقة المسرح الحي عن رأيها في أحداث الطلبة بإتباع أسلوب القسوة والعنف ، الذي ورثته عن «أنطونين آرتو» ، عبقري المسرح الفرنسي الحديث .

وأسلوب آرتو ـ كما نراه فرقة المسرح الحي ـ هو الأسلوب الوحيد الذي يتصح من خلاله تقييد الإنسان عن حقوقه في الحرية والحياة ؛ ومع ذلك فقد أثار استخدام هذا الأسلوب نوعا من الجدل بين جماهير الخاصة والعامة ، لارتكازه على القوى أساسا لحل المشكلات المطروحة

صدام مع الشرطة

وعادت الفرقة من منفاها بأعضائها البالغ عددهم أربعين عضوا من الرجال والنساء والأطفال ، وافتتحوا موسما جديدا فى سبتمبر سنة ١٩٦٨ على مسرح جامعة ييل . وكان هذا الافتتاح بمثابة حدث جديد فى عالم المسرح ؛ إذ خلق حوا عاصفا من الجدل والحوار ، خلع على الفرقة صفة الصدارة للمسارح الطليعية على المستويين الأمريكى والعالمى

وقد انسحب عروض فرقه المسرح الحى فى عامى ٦٨ ، ١٩٦٩ بالفوضى والصلاتة ، مما أحدثته من أهانين الإثاره والتحريض ، وفى مقدمتها عروض «فرانكشتين» و «الأسرار» و «أنبحون» و «الحفلة الآن»

ومن الأحداث المثيرة فى حياة هذه الفرقة المعاصرة ، إلقاء القبض على بعض أعضائها وفى صحبتهم بعض المشاهدين المتشيعين لأفكار الفرقة ، وذلك لتلبسهم بحالة العرى الكامل فى أثناء عرض المسرح . وكانت تلك الحالة هى الأولى من نوعها ، ولولا مساعى بعض رجال المسرح لدى السلطات لما أطلق سراحهم

فى الميزان

وتناولت معظم أقلام النقد المسرح الحى بالتعليق الساخر ، فى قائل إنهم «فاشيون» ، ومن قائل «إنهم خارجون على المجتمع» ، ووصفهم المخرج **هارولد كلورمان** «بالأطفال» ، وبناهم الناقد المعروف **إيرث نتلى** «بالجهال» .

وعلى المستوى الجماهيرى اختلف الناس بين مؤيد لاتجاهات الفرقة ورسالتها ومعارض لها فى بعض عروضها فى بروكلن مثلا خرج نصف المشاهدين قبل ختام العرض . أما فى الأوساط الثقافية فقد أثير جدل كبير وطرح سؤال كبير على لسان كل فرد هل أنت مع المسرح الحى أم ضده ؟ وفى النهاية لم يستقر الرأى على مساندة الفرقة وتمثيلها

وبالرغم من خوف جماهير المسرح بوجه عام ، وابتعادهم عن مشاهدة عروض الفرقة ، لم تعتز عريقة فرقة المسرح الحى على مواصلة رسالتها المسرحية ، وعصت أبواب مسرحها بحماعات الهيز والطلبة والمثقفين ، وبعد جولة قامت بها الفرقة فى أنحاء الولايات المتحدة قررت الرحيل نهائياً إلى أوربا ، بعد أن خلفت وراءها مربحاً من الأحاسيس الغريبة والفريدة فى نفوس المواطنين الأمريكيين .

والذى لاشك فيه أن فرقة المسرح الحى تعد ظاهره متميزة فى حياتنا المعاصرة ذلك أنها ـ فى الحقيقة ـ لم تؤثر فى جمهورها فى شكله العام فحسب ، بل تعدت ذلك بآثاره وتهديد الأحرار والتقدميين . وتحدت الفرقة كذلك المسرح الواقعى ومدارسه التقليدية وحكور تحديها ذلك إلى المحوم على المسرح المعاصر.

وقد اقترحت الفرقة اقتراحا أن تكون «الفوضوية» أساسا لانطلاق مسرحهم الطليعى

وترجع ثوره جوليان بك وحوديت مالينا إلى صبغها نظام التعامل بالعلوس لأنه نظام رأسمالى ، وصبغها نظام العمل بالمسرح الحوارى وقوده المعتمدة على الفن والفنانين

ولما ورث جوليان بك ستة آلاف دولار عن عمته قرر أن يؤسس هو وزوجته المسرح الحى ليكون مسرحا ثوريا .

فقدم الزوجان فى البداية أعمالا مسرحية **للوركا وبول جودمان** ، وجرترود ستاين ، حتى كان عام ١٩٥٩ ، وكان عام النجاح للفرقة ، حين قدمت مسرحية «المرسال» ، ثم مسرحية «**السجن البحرى**» . وعلى مدى أعوام ثلاثة حققت الفرقه شهرة واسعة ، ولكن تلك الشهرة لم تشفع لها حين تقرر إغلاق مسرحها فى عام ١٩٦٣ فاضطرت إلى الرحيل إلى أوربا ..

المسرح الحى إذن بدأ مشأة فقيرة . فرقة يحوطها الدائنون من كل جانب وأبطال يعيشون حياة قوامها التقشف والاعتماد على النزر اليسير من حصيلة دخل الفرقة كى نستطيع الاستمرار فى تحقيق أهدافها الثورية من خلال مسرحها الجديد . وقد حاول أعضاء الفرقة الحفاظ على مؤسستهم الصغيرة بكل الوسائل وبلغت هذه المحاولة حدها عندما قرر أعضاء الفرقة الاعتصام بالمسرح والتعلق بجدرانه حين تجمع الدائنون يطالبونهم بمغادرة المسرح .

حدث هذا عند عرض مسرحية «السجن البحرى» ، وهى مسرحية تخيلية ، تصور عنف العقاب العسكرى داخل سجون البحرية الأمريكية وعلى الرغم من صدور فرار السلطات بإيقاف عرض المسرحية ، بالإضافة إلى مطالبات مالك العقار الذى يقع فيه المسرح ، عند تشبث أعضاء الفرقة باستمرار عرض المسرحية فى ليلة استطاع الجمهور فيها أن يفتحم أبواب المسرح الأمامية والخلفية وأن يتسلل من النوافذ والمنازل المجاورة وهنالك علت صيحات الجماهير فى إنشاد جماعى يردد عبارة «ارفعوا أيديكم عن المسرح الحى ! » وبعد انتهاء العرض تم إلقاء القبض على معظم الفرقة نتيجة رفضهم مغادرة المسرح ، على الرغم من تحذير الشرطة إياهم من تكرار أسلوب الاعتصام بالمسرح .

وبعد طواف المسرح الحى بأوروبا امتدت جولته إلى بعض دول أمريكا اللاتينية ، وتكرر احتجاج الفرقة على الأوضاع الاجتماعية فى بعض المناسبات السياسية ، إيمانا منها بأن المسرح والسياسة إنما هما وجهان لعملة واحدة

فوضويون ولكن سلميون

ولقد قرر أصحاب المسرح الحى أن يكونوا فوضويين ولكن بطرق سلمية ، ولهذا وضعوا أسس نظريتهم التى تهدف إلى القضاء على الرأسمالية ، وإلغاء الدولة من حيث هى شكل ، والتخلص من نظام العملة . أما وسيلتهم فى تحقيق ذلك فكان عن طريق شحن الجماهير بأفكار السلام . وكسائر الفوضويين يرفض أصحاب المسرح الحى السلطة وأنواعها كافة ويؤكدون الحرية الفردية بما فى ذلك حق الفرد فى المشاركة فى الثورة ، كل بمفهومه الخاص . وكسائر الفوضويين أيضا فإنهم يكرهون النظام الحزبى ولا يميلون توجيه رسالتهم إلى التمسك بأية استراتيجية معاكسة لرغباتهم ومعنى هذا أن المسرح الحى لا يقدر ـ من ثم ـ على السيطرة على أفعال أعضائه .

وتمشيا مع الحركات الفوضوية التى ورد ذكرها فى التاويخ ، يقف المسرح الحى بلا نظام من حيث نشاطه السياسى ، الأمر الذى يدفع

أعصابه إلى الاحساس الشديد بالأنا وبالفردية المعادية للسلوك الاجتماعي .

وهكذا صارت الفوضى مرادفة للثورة عند أصحاب المسرح الحي ومن ثم فليس غريبا أن أدوارهم يوصفهم ممثلين سياسيين ، لا على خشبة المسرح فحسب ، بل على مسرح الحياة كذلك ولهذا وقفت حوديت ماليا عند مثول الفرقة أمام القضاء ـ لحلفها عن دفع الضرائب المستحقة ـ موقف الحاسي ، متمنصه دور بوشبا في « تاجر البندقية » . ووقف من حلفها أعضاء الفرقة يستعرضون انعدالاتهم داخل المحكمة وخارجها . وانتهب محاكمه بسجن دجوليان ملك » ستين يوما ، وسجن زوجته « حوديت » ثلاثين يوما .

وخلاصة مقصدناه بالفوضى السلبية للمسرح الحي يتمثل في اقتناص الحرية لدى أعضائه ، كل حسب إمكانه وأهوائه ، وبالشكل الذي يراه مناسبا . فقد تكون الثورة عند بعضهم في صورة عدم اكتراث لأمور تشرعها الدولة ، وقد تكون في صورة هتاف أو شعارات . وقد تأخذ صورة أخرى كالتشدد الحسي بأنواعه . أو تشبه بعض الرجال بسلوك الجنس الآخر . وهكذا

رادبكاليه ذات مستويين

ولم يكن غريبا أن يكتسب المسرح الحي سمعة واسعة في الستينيات ، ولكن خلف هذه السمعة المتنامية التي ساعدت على انتشاره تكمن حقيقة أخرى وهي أن هذا المسرح يتوجه بأعماله إلى فئتين من الجمهور ، وتحديدا ملاذهم في « مسرح الفوضى » الذي اكتشفه أنطونين أرتو . وإذا كان أكثر مخرجي الستينيات قد وضعوا مسرح الفوضى في معظم أعمالهم ، فإن المسرح الحي كان سباقا إلى اختصاص الظرفية بل جعلها حجر الزاوية في حرفة المسرح . هذا من حيث الشكل ، أما من حيث المضمون فقد أخذ هذا المسرح عن الفوضى بأساليبها السلبية أساسا لتصاميمها واتجاهاتها السياسية .

وتتسع هذه الفوضى لتضم بين جوانحها اتجاهات عامة في الحداثة والجدة ، كالصوفية الشرقية ، واليوجا ، و« الزن » ، وهو شكل من أشكال البودية ، وتصورات السيكولوجية التاريخية لجونغ ـ أوه ـ براون ، والمواجهات السياسية والنقدية بكل أنواعها ، وغيرها من المؤثرات .

وهكذا تكونت لفرقة المسرح الحي مجموعة من العروض ، تمرح فيها ـ لأول مرة ـ بين الثورة في السياسة والثورة في حرفة المسرح وبهذا تجمع الفرقة بين مستويين متباينين في الراديكالية

نحو أسلوب جديد

ولم تكن لحي أوبن جاهزة بتصوص المسرح الحي بصوصا استعراضية أكثر منها نصوصا أدبية وهي فوق ذلك تبعد كل البعد عن الأساليب التقليدية ، بجعلها اعتمدت على أساليب الاسعافات المكشفة أكثر من اعتمادها على أساليب القصة والعقدة والحبكة وصورت أحداد الممثلين تتحد أوضاع جديدة في التعبير تماثل تصورات أرتو : وحلت الأصوات (كالأنين والصراخ والفحيح والعويل والعنبل) محل تكلمات . وقد كانت تلك الأصوات تضع تعبيرات غير من الصمت المعبد والعلامات المقتضبة .

وتتكشف للمسرح الحي عديدة أرتو التي لا تفرق بين الحياة والمسرح ولو دققنا النظر لوجدنا أن اسمه « الحي » لهذا المسرح لم يختر عبثا . فهو اسم مناسب ومعبر عن التزامه بكسر الحاجز الفاصل بين ما هو معروض على خشبة المسرح وما يحدث في الحياة .

ولهذا السبب يكون لردود الفعل المتحمسة من جانب جماهير الفرقة الاعتبار الأول . وقد أمكن للفرقة أن تحول تلك الجماهير من مجرد مشاهدين إلى جماعات من الممثلين ، ومن ثم يتحول الحدث المسرحي إلى حدث حقيقي ، والعكس صحيح . ففي عرض مسرحية « أسرار » المشهور للفرقة يتحول الجمهور إلى مجموعة دراسة تلقى عليها محاضرات في بعض الأحيان ، وفي بعضها الآخر يتعمد الممثلون إثارة الخوف عند الجمهور عندما يحملقون في وجوههم بشكل يبعث على الاشمئزاز ـ على أن تلك المشاركة الجماهيرية في عروض المسرح الحي ليست إلا نوعا من الفوضى السلبية .

ويزيد من أهمية المسرح الحي بوصفه مؤسسة مسرحية نسبه لاتجاه **العلاج النفسي السياسي على يحو حاد** هو عرض « اللحظة الآن » ـ وهو من أخطر العروض المسرحية التي قدمتها الفرقة ـ يواجه أعضاء المسرح الحي ـ وهم عرايا ـ ضيوفهم من المشاهدين في ملابسهم التقليدية وهؤلاء في نظر المسرح الحي ليسوا إلا عملاء للدولة البرجوازية ، أو هم ـ كما يقول جوليان ملك مدير الفرقة ـ ضحايا طبقتهم البغيضة . وهم عاجزون عن تحرير أنفسهم . أفرادا أو جماعات ، ومن ثم فإنهم يظلون من ثلة العالم بهم . ويقصد في وجه الحرية الجنسية (تلك الحرية التي يعدها **جوليان ملك** علامة من علامات التحرر الحقيقي) .

ولكي يحقق المسرح الحي أسلوبه في مواجهة الجماهير فإنه يرتكز إلى ثلاث عوامل الإثارة المتعلقة في نفسياتهم حتى يهاجمها فتجعل محموم احتجاجا ينفعل لاوجه فيه للتعقل أحيانا معتمدا على صدمات مفاجئة في التعبيرات الصوتية . تلك التي تتشكل في أحلام وكوابيس تنبع أساسا من تصورات مراحية لأعضاء الفرقة . هذه التصورات تأخذ أوضاعا وأشكالا سيكولوجية وجنسية ومحرمة ، تعمل بطريق مباشر على التصدي واتجابة العنيفة لجماهير المسرح ومثل هذا السلوك أو هذا المنهج يعد أسلوبا جديدا لم يسبق بتقديمه على المسرح طوال عمره المنظور ، وهو إن دل على شيء فإنما يدل على شمولية العمل المسرحي الذي ينزل إلى انصهار المتمثل والمشاهد في بوتقة العمل المسرحي السياسي في عصرنا الحالي ـ هذا العصر الذي لم تتوقف فيه المذابح الجزئية التي تنال من البشرية المعذبة ذلك أنه بالرغم من تقدم عالمنا حضاريا ما زال متخلفا لإنسانه واعترافه بالحروب وبساقه في اختراعات أسلحة الدمار النووية .

ثوار ولكنهم مظلمون

ولا يكفي أعضاء المسرح الحي بأن يعدوا أنفسهم مجرد ثوار وحسب ، بل يصرون على أنهم أمثلة للثورة في الفن والسياسة والجنس وأكثر من هذا فهم يعدون أنفسهم أعظم فرقة مسرحية ثورية موجودة في أمريكا . ولقد أسست الفرقة من قبل أنها سوف تعيش بعيدا عن بقاء الرأسمالية بكل مناقضاته ، بل احتذبت الفقر والتقاليد الموروثة والتفوق التجاري . وعلى مستوى التوجيه والإرشاد دعت الفرقة جمهورها إلى

نبي فيم أخلاقية (وهذا واضح في مسرحيتي «أنبحون» و«أسرار») ، والإيمان بشخصية الإنسان (كما في مسرحية «فرانكشتين») ، والالتزام بالثورة الموضوعية (كما في مسرحية «الحفة الآن») ، والخلاصة أن فرقة المسرح الحي تنشد في نهاية الأمر مجتمعا موضوعيا تسود فيه الأخوة والحب والثورة المستمرة .

فرانكشتين

قد يكون من المفيد أن نتوخى الدقة في الكشف عن أسلوب العمل الفني الذي اصطلحت به فرقة المسرح الحي في أعمالها السياسية ، من خلال عرض كبير كعرض «**فرانكشتين**» . وبعد إعداد الفرقة لرواية «ماريا شبلي» من أنجح العروض ذات الأسلوب الشامل للمسرح الحي . إن هذا الإعداد يعكس حالة عدم الاقتناع بالحضارة الحديثة ، ويحاول — عن طريق العرض — تصوير بشاعة الماضي وآمال المستقبل الغامضة .

وفرانكشتين ليس إلا شخصية «فاوستية» مركبة ! فهو عالم ومبدع ومعلم وثائر ؛ بمعنى أنه شخصية تبحث عن نهاية للمعاناة الإنسانية ، نهاية توازن شخصية الإنسان التي أفسدتها الحضارة .

ورواية **ماريا شبلي** لم تكن — في الواقع — غير نقطة الانطلاق للحدث ، أما القصة فليس للكلمات محل فيها ؛ وأما الإخراج فتحريدي الأسلوب ولامنطقي ، على نحو ما يحدث عادة في الأفلام .

والصور في العرض أكثر أهمية من التسلسل الروائي ؛ وهي تؤدي بطريقة الانتقال الفيلمي على نحو هو أشبه ما يكون برقص الدابة . أما الصوصاء والسكون والمؤثرات الغريبة والكوابيس السيريالية فتتداخل مع حبال الظل . وأما الإضاءة فمتوهجة ، وإن كانت تبدو أحيانا كالسراب . وعلى سبيل المثال نلاحظ في المشهد الأول **لفرانكشتين** أن الممثلين على خشبة المسرح قد اتخذوا أوضاع الموتى وتأملاتها ، وارتدوا ملابس من الجيتز ، مع أقنعة تتراوح ألوانها بين الرمادي والأحمر والأخضر والأصفر ، وعقد كل منهم ساقيه ، واتخذ الوضع الجماعي في النهاية شكلا متناسقا . وقد تنبع عن ذلك ظهور كل ممثل في مظهر غامض ، وانسام وجوههم بعامة بطابع جمالي . لقد كانوا يجلسون كما يحس «بودا» ، دليلا على قوة التركيز ، وإنهم في هذه اللحظة لشديدو الإحساس بذواتهم .

ولا نر لحظة حتى يدرك المشاهد حلبة المنطر الكبير ، التي تتمثل في كتلة منبة من الحديد ، يبلغ ارتفاعها عشرين قدما ، وتتكون من ثلاثة طوابق . قسمت إلى خمسة عشر وحدة مكعبة ، وقد احتوت على عدد من المواسير والحبال والسلالم والشبابيك . وعلى أحد جوانب المسرح تجلس سيدة صغيرة تدعى في هدوء أن الممثلين في حالة تأمل من أجل أن تتمكن الممثلة الجالسة في الوسط من الصاعدة في الهواء . وتخبرنا السيدة المتنبئة بأنه إذا ارتفعت تلك الممثلة إلى أعلى — بطريق السحر — فسوف تكتمل المسرحية . وبعد العد التنازلي المطلوب تحقق الفتاة في الارتفاع ، ولكن اشتباقا إلى رحلة ممتعة يتحقق بتمثيل فرقة المسرح الحي

ويتقل من مشهد جمال التأمل الذي تقدمه مقدمة العرض إلى عملية قتل جماعي . فهاهم أولاء الممثلون يجدون الممثلة التعيسة ويلفون شبكة على رأسها ، ويضعونها في صندوق من الخشب ، ويبدأون مسيرة جنائزية بين صفوف المشاهدين ، من خلال ممرات الصالة ، في حين تعلو صرخات الفتاة وهي تناضل في داخل الصندوق ؛ لأنها ترفض أن تموت . وفجأة تصل صرخاتها إلى بعضهم فيصرخون مثلها ، في حين يعلو صوت أحدهم : «لا ! ! » . ويتبعه آخرون يرددون نفس الصيحة : «لا ! ! » . ويتخلص الموكب الرهيب ، ثم تعلو أصوات الممثلين على طريقة الواح والعويل ، مطالبة بالرحمة والشفقة ، وبالحياة للمحلوقة المسكينة . ويبدأ الممثلون في الجري صعودا إلى خشبة المسرح وهبوطا منها وفي ختام هذا المشهد يتمخض الحدث عن لوحة تضم الممثلين في شكل مجموعة من الأسرى حكم عليها بالموت داخل الكنائس ، في حين علت صيحات الصحايا تطلب الخلاص بالصراخ تارة وبالصلاة أخرى . ولكن دون جدوى ؛ فقد شنق بعضهم ، ورمي بعضهم بالرصاص ، وحكم على بعضهم بالاختناق بالغاز ، أو بالصلب ، أو بالطعن ، أو بالصعق عن طريق التيار الكهربائي . وتمضي لحظات يرقد فيها الجثث على خشبة المسرح ، ثم يدخل دكتور فرانكشتين ومعه الموضوع الرئيسي : «كيف نصنع جسدا لمعاناة الانسان ؟ ! »

ويقوم دكتور **فرانكشتين** بحفر القناة بحفنة طويلة ، ثم تتشكل أجساد الممثلين بشكل بهلواني لتصبح معلما من أكوام الحديد ، يخلق منه فرانكشتين الإنسان الحديد . وفي إحدى الكبائن العلوية ترقد جثة لإنسان وقد شدت إلى مائدة بعض الأربطة ، ثم تأخذ إحدى الممرضات في ربط عدد من التوصيلات الكهربائية الملونة بمختلف أجزاء جسمه . وإنها للحظة دقيقة تلك التي يعمل فيها الدكتور **فرانكشتين** في هذا الجسم ثم نصغي الصالة لتصبح هي العالم من حولنا ، حيث تمثل كل كبينة قسما منه . ونسمع في الوقت نفسه أصواتا إذاعية تعلن تقدم التكنولوجيا وسط أحداث الساعة : العمال في مسيرة ، والرأسمالية مهددة ، والماركسيون يحاولون ، والحرالات تحكم خطط انقلابات عسكرية ، ولكن سرعان ما تختفي الأصوات كافة .

وفي الوقت الذي تتم فيه تلك الأحداث نلاحظ أن الجسم لا يستجيب لعلم فرانكشتين ؛ فالقلب ضعيف يكاد أن يتوقف . وهنا تظهر «**فرويد**» و«**نورمرت**» ، فيصبح الأخير باستخدام القطب الكهربائي لمعي المريض ، في حين يصبح الأول بعض العلاج للأعضاء التناسلية

وتدب الحركة في المخلوق الذي بلن . في حين **شعل** الطبيب بإيصال أسلاك أشبه بأعواد «المكرونة» بجسم المريض

وتصاب أطراف المخلوق وأعضاؤه ؛ ويصيح «**فرانكشتين**» . «المخلوق يتحرك ! ! » . وهنا تبدأ لحظة إطلاق يبدو بعدها الجسم في كامل هيئته ، عملاقا يبلغ طوله حوالي عشرين قدما ، ومخلوقا وحشيا يشع النشط . هذا الكائن هو صانع الحضارة الذي يهددنا من حين إلى آخر

والفصل الثاني من العرض يستعرض رأس المخلوق العجيب . وبينما يشع المنظر على إطلاق ، تظهر إضاءة حمراء تتغير إلى خضراء ثم إلى زرقاء ، ثم فجأة يعكس هذا الشكل المهول على الكائن فيبدو أشبه

كان الظلام يسود عندما استيقظت
وشعرت بالبرودة وبعض الخوف
ولم أكن أستطيع التغيير ، فقد كنت كالقفص
لاحول لى ولا طول . أحسست بالألم
بنانى ، فجلست ثم بكيت . وأيقنت
أنه لا توجد إلا وسيلة واحدة للتعلم
على حدة الألم هذه الوسيلة هى الموت

وننتقل إلى الفصل الثالث وفيه يتحول الرأس إلى ما يشبه صحنا عالميا . ويرى شرطى يجمل مصباحا وهو يجرى فى جنبات المسرح باحثا عن الهاربين الذين انتشروا فى كل مكان ، حاولون التحرى دون جدوى

شرطى ـ هل أنت ستيفن سوزيف ؟
ممثل ـ نعم
شرطى ـ هل ولدت فى بروكلين ؟
ممثل ـ نعم
شرطى ـ أنت مفحوص
وبعد ذلك يبدأ مشهد جديد
شرطى ـ هل أنت كارل أبوبورن ؟
ممثل ـ نعم
شرطى ـ سنك ٢٩ سنة ؟
ممثل ـ نعم
شرطى ـ أنت مفحوص

وتتكرر تنويعات من هذه الأسطر الخاصة بالاستجواب كلما تم فحص أحدهم . وتسجل بصمات أصابعه ثم يوضع فى الزنزانة . وكلما دخل واحد إلى الزنزانة أطلقت صفارة ليقف المستجوبون وظهورهم للجماهير . وليبدأ بعضهم حياة جوبية تتمثل فى السب والزعيق والتلويح فى الهواء . وباحتضار شديد يتصرف الواحد من هؤلاء بتصرف المحابين . على أن بعضهم الآخر يتصرف على نحو شاذ معاير ، فبراهم يبكون أو يصرخون أو يعضون أعضائهم التناسلية . وينكرر الحدث من وزنانة إلى أخرى . أما الهدف من ذلك فهو توريط المشاهد فى عملية الاختبار التى يمارسها الممثلون وهم يقومون بدور المساجين . أما دكتور فرانكشتين فيكون آخر المفحوصين ، ولكنه يقوم بدوره بوصفه ثانيا ، ويصدر تعليماته إلى المساجين . ثم ما يلبث الحراس أن يقوموا باضحوم ، ويقف العالم على قوهة من النار . ثم ينير اللون الأحمر الوهاج إلى الرمادى ثم الأسود . ويسود بعد ذلك صمت مطبق . وفى الظلام يمضى المحابين من زنازنهم ، ثم يعبدون بأجسامهم الفاحمة شكل المخلوق الغريب ، فإذا هو مرة أخرى عملاق هائل مفزع ، ولكنه يبدو فى أشد حالات الوهن والضعف ، تصدر من عينية أشعة خضراء يوجهها إلى الجمهور وهو يرفع إلى أعلى شاخصا إلى السماء مطالب بالحياة . تصدر منه إشارات أخرى تدل على الانبناح . إيناح الإنسان الذى يريد أن يعيش .

وقد أثار عرض فرانكشتين إعجاب النقاد لمسرحته الشديدة . ولم يلق هذا العرض وواحا لدى المهتمين بأصول الشكل فحسب . بل كان كذلك مثلا رائعا لفلسفة المسرح الحى . ومعروف أن ماريا شتلى ـ المؤلفة الأصلية لفرانكشتين ـ هى امه ، وليام جودوين ، (أحد مؤسسى الفوضوية المعاصرة) .

أقسام منفصلة ، كل قسم عليه بطاقة تمثل الأنا واللاشعور والشهوة والحب والغريزة والحكمة والمعرفة ، وهى فى مجموعها تشكل ما بداخل رأس العملاق . ويحدث هذا فى الوقت الذى يقوم فيه الممثلون بإصدار أصوات تعبر عن عوامل الصراع الكامنة فى المخلوق الذى يظل مشدودا إلى المقعدة ، يحلم بأساطير الماضى ، التى تتمثل فى أصول الميثولوجيا العربية ، والتى تنحسم على خشبة المسرح . فترى الأنا والحكمة فى شكل « ديدالوس » واسمه « إيكاروس » ، وترى الحب مع آلهة الشباب والربيع ، وهكذا .

وينتقل العرض من حدث إلى آخر ، مع الحوار والكثير من الضوء . ومع تداعى صور الحضارة الغربية والوعى بها يبدأ « فرانكشتين » فى تعليم مخلوقه اللغة المرادة ، اللغة التى يخرصها التطور التكنولوجى ـ « المؤسسة » و « النظام » و « التعليم » وغيرها من المسببات .

وماتلبث الوظائف أن تتصارع فى داخل الرأس بغية الوصول إلى القمة . وهذه الوظائف متنوعة ، وهى تتمثل فى الأنا والأنا الأعلى والشهوة والحب والغريزة والحكمة وغيرها ، وتكون الغلبة للأنا الذى يدفع الرحل المخلوق إلى الحضارة ، وهنا تسيطر السلطة وتسود ، ويبدأ شقاء الإنسان . ومع ذلك تنتاب المخلوق الحيار عوامل الوهن والضعف نتيجة حرانه فى مجالات المرض والشيخوخة والمجاعة والوفاة ، ويصبح عاجزا عن الكلام ، وتصدر عنه انقباضات سريعة ، واهتزازات فى محاولة تلوعى ، ولكنه لا يقدر ، ومع ذلك يتذكر رحلة وعيه وهو يبوح ـ

وعلى الرغم من الحدة فى الإعداد ، التى قدمت بها فرقة المسرح الحى « فرانكشتين » فإن هذا العرض ما زال يعكس فلسفة « جودوين » نفسه ، التى عرفت أصولها حتى قبل أن تكتب ماريا شيلى روايتها الميلودرامية المشهورة . أما جودوين فقد أهاب بأن الأنسان خير بطبعه وأن الشر دائما يسئل فى السلطة .

ويبدو فيما يبدو ـ كما يرى بعض الدارسين ـ أن فرويد ويونج لم يعرفا شخصية الإنسان حتى المعرفة . فى الوقت الذى أنكر فيه هكسلى على الإنسان أن تكون له شخصية .

أما المسرح الحى فهو يستطيع التعامل مع القضية فى مختلف أبعادها المعقدة ، وخرج إلينا بفلسفة موضوعية بعيدة عن الواقع وإن كانت قد خضعت تحت قناع البساطة الجديدة . التى كادت تشوه العرض المسرحى ومعناه المتفق .

وهناك نقطة ضعف أخرى فى العرض كشف عنها بعض النقاد ، خلاصتها اعتقاد قادة المسرح بأن العقل سابق على الوعى ، أما الذاكرة والخبرة والمعرفة فكلها جزء من اللاوعى الجماعى . فإذا تعلم الإنسان فإنه لا يتعلم إلا الكيانات الجديدة . أما العقل فإنه حين يوصف فى عالم الواقع خلق سمحا ، ومن ثم يصبح العالم سمحا كذلك ولكنه محكوم ، فى تجربة بقوة الأنا الذى يعده قادة المسرح الحى القوة المركزية أو الصاحب الوصية المسيطرة . فالأنا يحل محل العقل ، ويصبح مسئولا عن خلق السحر وهذا السحر الذى خلفه الأنا نسيطر عليه السلطة ومن بنياتها ، وللشر الى تدفع بالرجال إلى الشر والخير .

وعلينا أيضا ملاحظة استحضار شخصية المسرحى « مايرهولد » فيما تشكل من مظاهر تصميم العرض . أما ألوان الديكور المتموجة فقد ساعدت على تنوع الحدث الذى كان يبدو أشبه شىء بالمعمل فى حصة والسحر فى أخرى ، ثم تحوله بعد ذلك إلى إطار لرأس المخلوق ولقد أثار الانتباه أيضا قيام الرسامات أو الكمائل المصغرة مسرح للمشاهد الكئيبة المتناثرة .

وخلت بروعة بعض مناظر العرض . كتلك التى اختلط فيها الحديث على خشبة المسرح بالجمهور . حين اشتركت ألوان الإضاءة فى تحقيق التوازن بينها ، فمن لون أخضر رمادى ، إلى أحمر بلون الدم . مفروما حمل مرئية وأخرى صوتية . مع مزيج من الأحراس والصفير . وسط موجة من الإضاءة المشعة والضلام المضئ ، المشروح بالصراخ والعويل والتشنجات . وكانت نتيجة كل ذلك صورة باطنة لعالم من الهواجس والضوضاء ، . لم تعن عنها لمسات الحياة . فالعجب لم يبس قط أنه بعيش تجربة مسرحية . ومع ذلك فإن قوة العرض الأساسية قد تمثلت فى حركة الأداء المتواصل ، الذى أبرز بصورة الإنسان على الحياة فى حالة يتوه بالاضطراب . ولعلنا يستطيع أن نشكل المخلوق فى الذهن بجمل معينين محوريين . الأول هو أن الإنسان يعيش فى هذا المخلوق الغريب . والثانى هو أن المسرح الحى يعيش فى داخله كذلك .

وترجع كل ملاحظتى التى أخذت على المسرح الحى . لم يزل هذا المسرح موضع تقدير الجماهير التى تفاعلت مع حدة الطرفة الثائرة ـ على أن هذه الجماهير المتفاعلة لم تقنع المتفرجين على الفرقة . ولكن استجابة مجموعات الجمهور التى حضرت عرض فرانكشتين كانت أكثر فاعلية وتقبلا على الرغم ، برغبات قادة هذا المسرح ، على الرغم مما أحدثه هؤلاء من إفساد للعرض فى أكثر مواقفه .

تحات من المسرح السياسى المصرى

وعلى أرض واقعنا المصرى سجل المسرح المصرى المعاصر تحات من المسرح السياسى ، فرضته قضية الحرية ١٩٦٧ ومن هذه التحات ماكان سياسى مباشرا ، ومنه ماكان سياسيا غير مباشر . ومن المسرحيات المباشرة « النار والريش » لألفريد فرج ، « وليلة مصرع جيفارا » لسعد الله ونوس . ودستة باد للشوق خميس . ومن المسرحيات الغير المباشرة « مارا ـ صاد » (بتصرف) ، و« العول » ، وكلاهما لميخائيل رومان . والحقيقة ان المباشرة هنا ماتى أولا من طبيعة النص المسرحى ووضوح بعده السياسى ، ثم تأتى الشاوك الإبداعى لمحيل هذا الهدف حسبما حبا تتكامل أبعاده حضاريه جماهير المسرح .

وفى هذا الضوء لن نحاول التعرض لتلك التحارب إلا بقدر معرفى بعضها ، ومن خلال ماسجله النقد لها أو عليها ونحن آخر لايسعى إلا أن أقدم لتجارب أخرجتها شخصيا ، وكانت موضع خلاف واتفاق بين النقاد وهذا ماجعلها تترك بصمات أسلوب جديد عرفناه باسم المسرح الشامل

العول

والمسرحية لعول بوزيانا نيتر فايس ، هى التى أخرجتها للمسرح الحديث فى عام ١٩٧٠ . وإننى عرضت بعد ذلك فى مسرح الجمهورية ، ومنذ عرضها أكثر من أربعة أشهر متواصلة فى عرضها الأول . ثم قدمت بالمسرح الرومانى المكشوف حديثا بالإسكندرية فى أغسطس ١٩٧١ ، وشاركت فى مهرجان دمشق المسرحى الخامس فى مارس ١٩٧٣ ، وأعيد عرضها مرة أخرى فى مسرح الحبيب فى أكتوبر ١٩٧٣ وقد اختلف النقاد حول الأسلوب الذى قدمت به المسرحية . برغم كان هو بعض الحق . فالمسرح الشامل الذى انتحته أسلوبا لهذا العرض لم يكن قد اكتملت مذهبيه يوم إخراج المسرحية . ولكنه نضج فيما بعد ليصبح أسلوبا قائما بذاته . شأنه شأن الأساليب الفنية الأخرى .

وأود أولا أن أعتذر أنى حين أخرجت العول كنت أخطط لعمل جديد وحرئ ، فى وقت كان يعنى خيالى فيه بعض المبادئ والمفاهيم الفنية التى عشتها فى الثلاثينى خبرى بعيدا عن بلدى . وشئت لو واتتنى الفرصة كى أوضعها فى وضعها الصحيح ، أملا فى بعث حركة فى مسار المسرح المصرى

وقفت على نجربة العول بعد أن قرأتها وفى ذهنى مفاهيم المسرح البعدى التى اقتنع به الإخبير أسلوبا لأداء الممثلين فى مسرح شكسبير المعاصر

وقفت على التجربة وفى ذهنى العودة إلى إحياء مفهوم العلاقة بين الممثل ، والمشاهد

ووقفت على التجربة وفى ذهنى مفهوم المسرح الشعبى بكل مقوماته الشعبية . ووقفت على التجربة وفى ذهنى أساليب التعبير الحركى بأوزانه

المدهم مسرحيه و ينقذه من التقليدي إلى الطليعي

كانت تلك كلها هي الأرض التي تمثلت لي في الحلقية الإبداعية التي عشت صداها في عرضه الجديد بالدراسة . حتى خرج هذا العمل حرية ضخمة . تميزت بوحدة وبالصلابة .

وقد كانت حرية متزنة حقا . وقف فيها أكثر من مسرح في العمل . وعلى رغم تعدديات الإبحار في مراحل الاستعداد الأولى (الروفانات) . وهو مسرح تم كشف عن طبيعة الأسلوب الباقي للتجربة والأجمل أسلوب معروف . فإذا كنا من رواد المسرح الحديث ومعاصره . فهو عالج جوهرية في كثير من المعضلات المتعلقة بالحركة مسرحيه

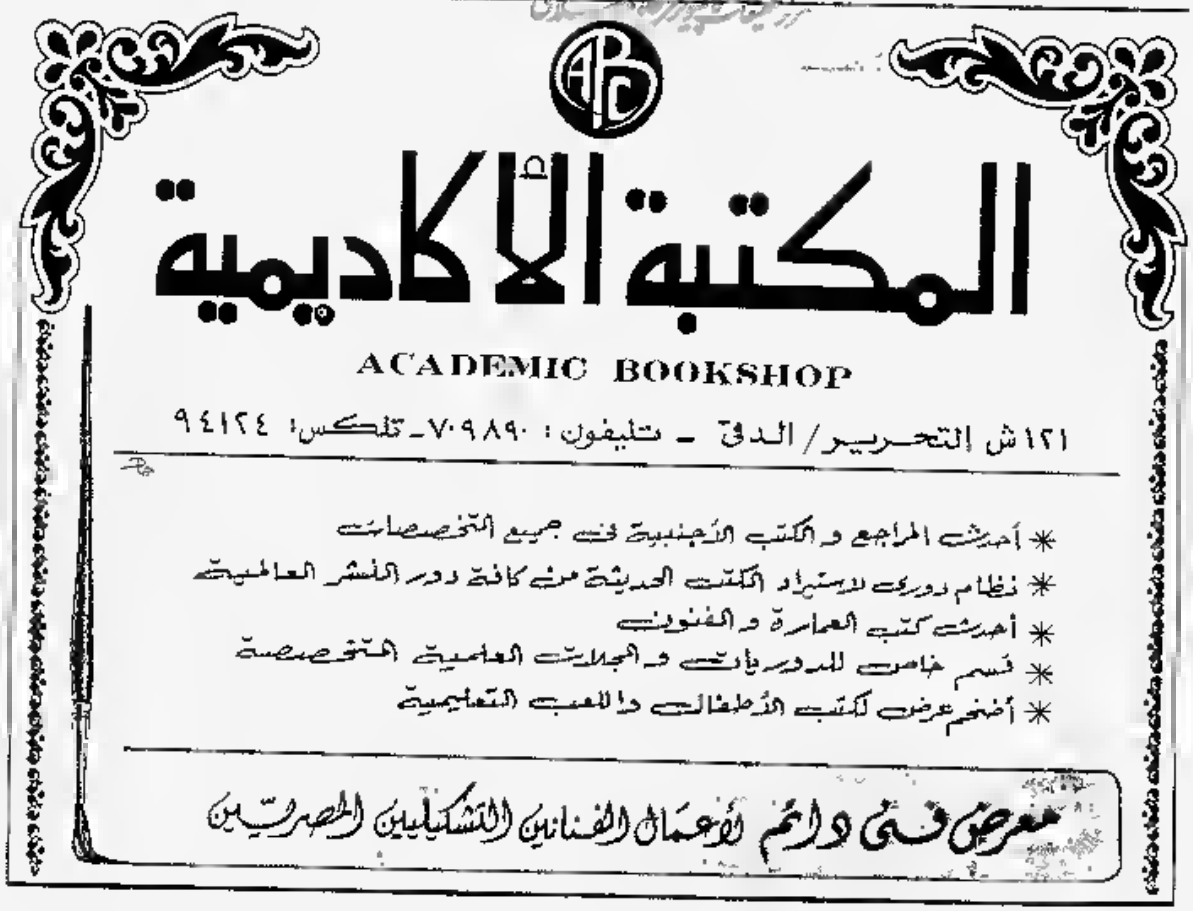
ومن خلال ماكتبه نقاد مسرح الحديث من تعليق على العرض يزيت أوجه اختلاف وتوافق بينهم حول أسلوب هذا العرض . فقد وصفه فريق بأنه كان يهدف سياسي . ووصفه فريق ثان بأنه الكوميديا الموسيقية . وفريق ثالث بأنه مسرح شامل . وفريق رابع بالاوبريت المروج بالكوميديا الساخرة . وهذه الأوصاف إن دلت على شيء فإنما تدل في مجموعها على أن ثمة عملا جديدا كتب له الصمود . وصمد عملا في طريق الحركة المسرحية الطليعية من وجهة نظر الشكل والمضمون

وبعد . العمل . نحن حرية مسرحية حية وحريصة أداءات ظلت في ذاكرة المسرح التقليدي وأقربه إلى الأخص . والى مدارات تعيد للمسرح أرضه المسرحية الثابتة

ولكن ينبغي ألا يفوتنا الاعتراف بأنه لولا نص مثل نص بيرديس غير التقليدي ما كان أسلوب مسرح الذي نصبوا له سعيا يتعرض لكل ما هو جديد من اتجاه المسرح الطليعي

إذ كنت قد استعنت في تفسيري هذا العرض بوسائل ومذاهج لم لا أعرف أريد في وسائل تعبير . وفي عن . بني مسرح الأبعاد والمسرح البريختي . ومسرح أرتو . ومسرح الطبيعي في استبيات . ومسرح الساخر في أسعد مفاهيمه . فعي ذلك أو جرعة مسرح بيست الإحاطة متصلة في كل زمان ومكان . مهما اختلفت صنائع مسرح في الشرق والغرب . ولكن نحب مع ذلك الأسبق في جنون على يقوم بإثراء مسرحنا العربي بإنائه الثقافي والأدبي . وهو على الأخص

كان مبنى التجول يقوم على الاعتماد على ممثل . على جوهر تجسيد وأبيت وماوست من المسرح الإنجليزي الحديث . وكان معتمدا في العمل بصلاة من نص سياسي دون امتزاج لممثل بمشهد . فاستعانت في ذلك أساليب التمرين . والكوميديا ديلارتي . والتمرين . والجد . والفكاهة . دون تقيد بحرفية المسرح التسجيلي . ومن ثم كان العرض شاملا في أسلوبه . وشموليا في تصميمه . وهو أحد أنواع التجوه في حرفية ساذجة في المؤثرات إيمانا مني بأنه مهما تعددت على يديه مؤثراتنا المتاحة بأحدث التكنولوجيا العصرية المستخدمة في المسرح عربي وعربي .



الهيئة المصرية العامة للكتاب

ترحب بكم دائما فى مكتباتها

بالقاهرة والمحافظات

القاهرة

١٩ شارع ٢٦ يوليو ت ٨٤٨٤٣١

٥ ميدان عرابى ت ٧٤٠١٧٥

١٣ شارع المنديان

الباب الأخضر بالحسين ت ٩١٣٤٤٧

مراكز التوزيع الداخلى

- مركز شريف : القاهرة :
  ٣٦ شارع شريف ت ٧٥٩٦١٢
- مركز الفجالة . القاهرة :
  ٩ شارع كامل صدقى (الفجالة)
- مركز اسكندرية : اسكندرية
  ٤٩ شارع سعد زغلول ت ٢٢٩٢٥

مركز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

الوجه البحرى

- المحلة الكبرى ميدان القطة
- طنطا ميدان الساعة ت ٢٥٩٤
- دمنهور شارع عبد السلام الشاذلى
- المنصورة ٥ شارع الثورة ت ٦٧١٩

الوجه القبلى

الجيزة : ١ ميدان الجيزة ت ٨٩٨٣١١

اسيوط : شارع الجمهورية ت ٢٠٣٢

المنيا : شارع ابن خصيب ت ٤٤٥٤

أسوان : السوق السياحى ت ٢٩٣٠

مركز التوزيع الخارجى بيروت : شارع سوريا ـ بناية حمدى وصالحة ت ٢٩٠٠٩٩ ـ ٢٥٦٤٩٢

مسرح الحياة اليومية

سامية أسعد

«مسرح الحياة اليومية» Théâtre du quotidien عبارة يكتنفها الغموض بالرغم من وضوحها الظاهري. ولرجوعنا إلى آخر معجم فرنسي عن المصطلحات الخاصة بالمسرح[1]، وجدنا مقالاً قصيراً يحدد السمات الأساسية لهذا التيار المسرحي الجديد.

يعرف باتريس بافيس «مسرح الحياة اليومية» بأنه مسرح يسعى إلى العثور ثانية على كل ما هو يومي، وإلى تصويره. لقد استبعد كل ما هو يومي دائماً من المسرح بحجة تفاهته وحاوله من المعنى وإبعاده عن الخصوصية. ويشمل هذا التيار الجديد تجارب متنوعة للغاية، من بينها Kitchen Sink drama الذي يرز في الخمسينيات في انجلترا، وتمثله ريسكر والمدرسة الطبيعية الجديدة، وتمثلها كروتز Kroetz، والمسرحيات التي كتبها وأخرجها كل من فنزل Wenzel، ودويتش Deutsch، ولاسال Lassalle، وفنافير Venaver. تحاول هذه الحركة أن تجدد اللوحات التاريخية التي صورتها الواقعية الانتقادية (ب. بريخت)، كما أنها تتخذ موقفاً مضاداً من الخلق المسرحي عند العبثيين الذين سحبوا أنفسهم في ميتافيزيقا العدم. وقبل ظهور هذا التيار، ظل كل ما هو يومي منزوياً في حدود الزخرف والريبة؛ هكذا كان حال الشعب ـ مثلاً ـ في المأساة الكلاسيكية والدراما التاريخية في القرن التاسع عشر، أي أن الحياة اليومية كانت جزءاً من خطة أعلى لعملية الخلق المسرحي (كانت، مثلاً، خلفية للمكان الذي يتحرك فيه البطل). ومن حيث المبدأ، لم يكن هناك اهتمام بما لا يعني شيئاً بالنسبة للتطور التاريخي. حتى ب. بريخت لم يقف عند حياة الشعب اليومية إلا من خلال منظور سوسيولوجي شامل، باعتبارها شيئاً يصاحب حياة علية القوم («الأم شجاعة»).

وتصوير الحياة اليومية العادية التي تحياها الطبقات المحرومة من الحظ، يعني سد الثغرة بين التاويخ، أي اللحظات الأساسية في التطور الاجتماعي، والتاريخ المتواضع ـ وإن كان ملحاً متسلطاً على الذهن ـ الذي يصنعه صغار القوم، أولئك الذين لا حق لهم في إبداء الرأي. ومعنى هذا أن «مسرح الحياة اليومية» يريد أن يبني من جديد وسطاً معيناً، ورمزاً معيناً، وتحولاً إيديولوجياً معيناً، ابتداء من بعض الأحداث التي يعيشها يومياً، والحمل التي ينطق بها. هذا المسرح مترط في الواقعية أيضاً، ومتصل بالمذهب الطبيعي في المسرح والأداء، وإن اتخذ شكلاً انتقادياً؛ فهو يشاهد أحداثاً عالياً ما تتكرر، وتقع دائماً عند مستوى الحياة اليومية التي تحياها في كل لحظة.

في هذا المسرح، عالياً ما يكون الحوار مسفحاً، ومفصولاً على الحد الأدنى. وهو يتجاور على الدوام فكر المتحاورين الذين يكتفون بتكرار الكليشيهات الكلامية واجترارها، تلك التي تنقسم إياها الإيديولوجيا المسيطرة (أقوال مأثورة، حِكَم، أبنية أنيقة لحمل نوحي بها أجهزة الإعلام، حديث عن حرية الفرد في التعبير، الخ.) ولا يهم المتفرج إلا لحظات الصمت وما لا يقال. والمتكلمون محرومون من أية مبادرة؛ إنهم مجرد تروس في الآلة الإيديولوجية التي تصور العلاقات الاجتماعية. وهذا المفهوم الخاص بإنسان بمثل أسير بيئة تسرق منه حتى كلامه، قد يكون مجرد تكرار لمفهوم المدرسة الطبيعية، لولا أنه يخص المسرحة Théâtralité بوضع جديد.

فالمسرحة تُرى دائماً في هذا المسرح. يدلاً من أن تختفي وراء تصوير الواقع. وهي بمثابة نعمة حاقدة مستمرة، لا يكتنفها أي انعكاس للواقع. ووراء تكدس الأحداث، يجب أن تحدس تنظيم الواقع؛ يجب أن تحدس السحرية الكامنة وراء «ما هو طبيعي». وعالياً ما يتحدث عن يوجه المشاهد، أو الإخراج اللاواقعي، هذا الموقف الذاتي من الواقع. والانتقال الدائم بين الواقع المُنتج والإنتاج المسرحي للواقع هو الصمام

«الإيديولوجي هذا الشكل المسرحي ، إذ لا ينبغي أن يتلقى المتفرج صور واقعه اليومي إلا إذا أعيدت صياغتها ، وأعيد تصويرها

ويعكس الواقعية الانتقادية التي تعتمد على التفاؤل وإمكانية تغيير العالم ، نجد أن «مسرح الحياة اليومية» يغذي الغموض الذي يكتنف إمكانية تغيير الإيديولوجيا والمجتمع . إن الشعور بشيء من الاشمئزاز أمام صور الواقع والأيديولوجيا في وعي البشر يؤدي أحياناً إلى برعة تحكم بالجمود والثبات على أنه إيديولوجيا ، بل على أي نقد إيديولوجي والتحفظ في اللغة المسيطرة بصور عندئذ الرؤية الحتمية للاغتراب الذي يعترضه الكلام ولكي «ينجحكم في الدقة ثابتة» . يعمد النص أحياناً إلى إدخال صوت المؤلف مباشرة . ويتقد المؤلف صراحة اغتراب الشخصيات . ويضفي طابعاً دانياً على إشكالهم (مثال ذلك بعض مشاهد نص م . دوبشي ، تمرين البطل قبل السافي»)

ويمثل هذا الثنائي المسرحي الجديد عدد من الكتاب والمخرجين ، اخترنا من بينهم الكاتب ميشيل فنافير . لاعتقادنا أنه أفضل من يمثل هذا التيار .

وُلد فنافير في عام ١٩٢٧ ، وبدأ بكتابة «روايات» (١٩٥٠ ، ١٩٥١) ـ كان عنوان الأولى «لاشيء» أي حياة يومية ـ ثم نشر إحداهما جائزة وأخرج ورجمه بلانشون R. Planchon أولى مسرحياته هي «الكوبون» ـ في ليون في عام ١٩٥٦ ، ثم أخرجها ج . م . سيرو J. M. Serreau في باريس في مارس ١٩٥٧ ، ونشرها حالياً في عام ١٩٥٦ حيث عنوان «اليوم أو الكوبون» ، في عام ١٩٥٦ . كتب فنافير النص الخاص بكورس مسرحية سوفوكليس «أنتيجونا» . ومسرحيته التالية ـ «الحجّاب» ـ مرتبطة بالواقع المباشر آنذاك . كتبها في خريف ١٩٥٧ انطلاقاً من الخطوط الرئيسية لمسرحية سوفوكليس «أوديب في كولونا» . ونشرتها مجلة «المسرح الشعبي» Theatre Populaire في مارس ١٩٥٨ . وأخرجت لأول مرة على المسرح (في ليون) في عام ١٩٨٠ ثم أخرج جوي وبلسون على «المسرح القومي» T. N. P. «عيد الإمساك» ، المأخوذة عن مسرحية توماس ديكير Th Dekker في مارس ١٩٥٩ . بناء على طلب جان فيلار J. Vilar . و «إيفجينيا أونيل» مسرحية تقبلة ، تشتمل على عشرين شخصية ، ويتطلب عرضها خمس ساعات في حالة الالتزام بالنص الأصلي ، أنهى الكاتب في مارس ١٩٥٩ ، لكنها لم تعرض في فرنسا إلا بعد ذلك بثلاثة عشر عاماً . عندما أخرجها أنطوان فيتيز A. Vitez في «مسرح بوبور» ، وقد الوقت نفسه أخرجت للمسرح في ألمانيا . وأخذ عنها فيلم للتليفزيون الألماني . ونشر نصها في «المسرح الشعبي» في ديسمبر ١٩٦٠ . ثم نشرها حالياً في عام ١٩٦٣ وبعد فترة صريحة من الصمت . كتب فنافير «من فوق السفينة» (١٩٦٩) . وهي مسرحية قليلة للعابة ، فيها أربع وخمسون شخصية . وتتطلب عرضها ثماني ساعات . وفي عام ١٩٧٣ ، قدم ر . بلانشون في فيلوبان ، ثم على مسرح «الأوديون» احتفالياً لها ، ونشرت المسرحية في عام ١٩٧٢ أما «طلب الوظيفة» (١٩٧١) . فأخرجت للمسرح المفتوح في آفينيون في عام ١٩٧٢ . ثم عُرضت في باريس في العام التالي . وهي مسرحية جميعه لا يجاوز عدد شخصياتها الأربعة وقد أخرجت هذه المسرحية في خمس صور مختلفة خلال أربع سنوات ، أخرجها أندريه شنايدر في جنيف ، ثم لوزان ، في عام ١٩٧٣ ، ثم في باريس في كان . في عام ١٩٧٥ . وفي بروجوز في بروكسل ، في عام ١٩٧٦ ، ونشر نصها في عام ١٩٧٣ أما «مسرح الحجرة» ، فيضم مسرحيتين ـ «منشق ذهب ولم يتكلم» (شخصيتان) ، و «بيشاشيء آخر» (ثلاث شخصيات) ـ أخرجها ح . لاسال على مسرح TEP في فبراير ١٩٧٨ ، ونشر النص في نفس السنة وأخرج آلان فرانكون «الأعمال والأيام» (١٩٧٧) في مهرجان آفينيون في عام ١٩٧٩ وآخر مسرحية كتبها فنافير حتى الآن هي «الشمس والتجارة» (١٩٧٩) التي أخرجها ح . لاسال في عام ١٩٨٠ .

وينطلق الحديث عن «مسرح الحياة اليومية» استعراض بعض النصوص النظرية التي تحدد مفاهيمه ومعالمه . وتكتسب هذه النصوص قيمة مضاعفة إذا كان كاتبها مؤلفا مسرحيا ينتمي إلى هذا التيار . وقد اخترنا في هذا الصدد نصين رئيسيين لميشيل فنافير ، أولهما بحث قدمه لندوة دينون عن «الكتابة في الحاضر» ، في ٢٥ مارس ١٩٧٨

في هذا البحث ، يبدأ الكاتب كلامه بقوله إن تطبيق عمله أمر غير ممكن . وأن كل ما يمكن أن يفعله هو محاولة عرض بعض العناصر الوصفية لهذا العمل ويقول «في علاقة قديمة ، علاقة طفولية ، بالحياة اليومية . علاقة ترجع إلى الطفولة ولم تتغير ! علاقة هي محور نشاطي في الكتابة . وأعتقد أنني كنت أدهش وأنا طفل عندما يتحدثون لي بأبسط الأشياء . كأن أدعو باباً ، أو أعدو . أو أتوقف عن العدو . الخ . كنت أدهش وأعجب هذه الحقيقة التي تعطى لي ، وأخشى دائماً أن توحد مني . وأن يُدفع بي إلى اللاوجود هكذا كانت الحياة اليومية شيئاً مؤثراً للغاية : خلف عند حافة المسموح ، شيئاً غريباً لي ، أستحقه على أية حال» .

ويوضح فنافير أن نشاطه بوصفه كاتبا كان «محاولة لدخول هذا المجال . مجال الحياة اليومية» التي لم «تعط» له أبداً ، بل كان عليه دائماً أن يكتشف السبيل إلى الدخول إليها واقتحامها ، فهو يقول . «بالنسبة إلي بوصفي كاتبا . لا يوجد شيء قبل الكتابة ، والكتابة هي محاولة لإعطاء شيء من التماسك للعالم ، ولي أنا في داخله ، إذ لا يمكن خلق العالم إلا انطلاقاً من شيء لا شكل له ـ شيء غير غير ، أي شيء» . وما دام هذا الحد إلى الكتابة . لا للموسيقى أو الرسم ، فهو ينطلق من الكلمات . أي كلمات . بل الكلمات العادية للغاية . ولا يمكنه أن يبدأ ، كما يقول ، إلا من الأشياء العادية غير المنظمة . وهو في هذا الصدد . يفهم فرقاً بين بوصفه كاتبا . وبين الرسام والموسيقار . وهو يعني أنه بوصفه كاتبا مسرحيا بصفة خاصة . تخضع لمتطلبات وُحدت سلفاً . «أصطدم بمتطلبات فهرية خاصة بالقصة (على المسرحية أن تروي قصة) . والشخصيات (على الممثل أن يطبع عمله داخلها) . وكلها أشياء أود أن أتخلص منها في قرارة نفسي» . كما أنه يوضح كيف انصرفت كتاباته تدريجيا على الكتابة المسرحية «تركت كل أنواع الكتابة . تدريجيا . إلا الكتابة المسرحية . لأنها بلاشك . وعلى الأقل ، لا تتطلب في البداية شيئا مُشكّلا . ويمكن أن نكون ، في البداية ، مجرد حوار عادي يلقى به في غير نظام ، ولا خضع للاستمرارية ـ وحالما ينطلق من هنا .

بتمثل العمل كله ، والجهد كله ، وتتمثل عملية الإبداع كلها ، في الوصول إلى تشكيل شيء ما . وتكويده ، شيء ينتهي إلى الموضوعات والشخصيات ، والقصة ، والتماسك ، شيء كامل هو المسرحية » .

وعندئذ ، يمثل عمل الكاتب ، والجهد الذي يقوم به ، في إيجاد صلة بين هذه العناصر غير المميزة أصلاً ، ولا يتم ذلك بعمل إرادي ، أو حتى تحليلي ، يقوم به المؤلف ، بل باندفاع الكتابة ذاتها . لأن الكتابة لا يمكن أن تظل حبيساً مبهماً ، والكتابة ، كما يلمسها فينافير ، « تسعى إلى تحال الجميع ، واللصق ، والموشاح ، والمسح . بهذه العملية ، وانتقاء من المجهود الحالي من أية أهمية تمنع الكلمة ، أقتحم عالم المعلوم المثير ، أي أن الحياة اليومية شيء يتكون » .

ويقول الكاتب عن الروابط سالفة الذكر إنها « مادية الطابع . أي أنها تم على مستوى مادة الكلام ، أثر الإيقاع ، واحتكاك الأصوات ، وانزلاق المعنى من جملة إلى أخرى ، وصدام يتبع عنه تجميع شحنات من السحرية

وعندما سُئل عن الواقعية قال « أعرفُ على أية حال أنها شيء لم أحبه وإياه أبداً ، وربما انتهت إليه كتابتي المسرحية . لأنه ليس من المستحيل أن تلتصق كتابتي هذه التصاقاً وثيقاً بواقع الحديث البشري في الحياة اليومية إذا أنصتنا إلى هذا الحديث ، حديثنا : بانتباه ، وجده أنه منقطع أولاً وقبل كل شيء ، ومكون من أجزاء يقاوم بعضها البعض الآخر ، ويتفاعل ، وتتجمع ، وتنحلها عمليات تفريغ لا علاقة لها إلا قليلاً بإرادة المتكلمين الواعية ، لكنها تقيم التواصل وتتبع حركات من المعنى ، وما كنتُ حظا واقعياً ، لا عن إيمان ، بل نتيجة لطريقة الكتابة هذه . لا تستطيع أن تصبح برنامجاً للواقعية . فهي ما يمكن أن نصل إليه إذا نحينا موضع كتابتنا في خدمة أي شيء سابق عليه — . وإذا طلبت هذه الكتابة مادة للبحث لا يمكن الوصول إليها ، مادة لا يكل الكاتب عن السعي إليها » .

وعن العلاقة بين المأساة والحياة اليومية ، يقول فينافير إنه لا يوجد موقف مأساوي في حد ذاته ، لأن أساس المأساة هو موافقة الهيئة الاجتماعية على نظام للأشياء سابق لها ، ومايثير المأساة . حدث سالغ فيه . بعيد النظر في هذا النظام . معنى هذا أن « المأساة أصبحت اليوم خارج عالمنا . لكني أعتقد أن مسرح الحياة اليومية يمكن أن يصل إلى توتر قريب من التوتر المأساوي ، إذ نوجد حتى الآن حيوط نرتبط بالأزمنة التي كانت فيها المأساة ممكنة » .

والنص الثاني الذي يساعد على فهم « مسرح الحياة اليومية » هو بحث آخر قدمه — فينافير إلى الندوة التي عُقدت في فلورنسا في إبريل ١٩٨٠ . وكان موضوعها « المسرح والحياة اليومية أمس واليوم » . بدأ الكاتب عنه — وعنوانه « الكتابة عن الحياة اليومية » — بقوله إنه يرفض أصلاً نشاطه بوصفه كاتبا ، يرفض أي تفكير عام في العالم . أو المسرح . أو الكتابة ولكي يخرج من هذا الموقف الحرج ، ومادام عليه أن يقدم بحثا . وأي أن يضع قائمة بالكلمات التي تدعو إلى الموضوع الذي اقترح عليه ، ويبني هذه الكلمات حسب الحروف الأبجدية — الفرنسية طبعا ! — ، لكنه وقف في منتصف الطريق . نظراً للوقت المحدود الذي خُصص له —

بدأ بكلمة abrupt (= وعر) . وقال إن البداية لا بد أن تكون مفاجئة ، ولا يمكن أن تتضمن عرضاً لتقدم الأحداث ، لأن « ميلاد المسرحية أشبه بانصهار ذوي صعير . تنطلق الكلمات في كل الاتجاهات تقريباً . لا يوجد أي معنى في بداية المسرحية بالذات » .

والمسرحية شيء تجريدي . إنها « الواقع قبل تشكله ، والمسرحية كلها اندفاع نحو التصوير » ، نحو الوصول إلى الواقع « لابد أن تؤدي العملية الانسحابية إلى تصدع الفسرة التي نحيط بنا ونشفقه . ونحن لا نكف عن إضافة شفة ثم أخرى إلى هذه القشرة لكي نحمي أنفسنا من الواقع » . هل معنى هذا أن « مسرح الحياة اليومية » عدواني ؟ ويرد فينافير بالإيجاب . « إنه عدوان على كل ما نحميا ، وفي الوقت نفسه قهريا وجنسيا . إنه عدوان على النظام » .

وإذ ينتقل إلى كلمة attente (= انتظار) ، يوضح الفرق بين « مسرح الحياة اليومية » والمسرح التقليدي الذي يعتمد إلى حد كبير على عنصر التشويق — « الجمهور في حالة انتظار ، منذ اللحظة التي يجلس فيها في المسرح فهو ينتظر حل العقدة . أو اللغز ، أو الصراع . ينتظر ظهور الرد . ينتظر المنعم الذي نصاعده لنبلغ الذروة في النهاية — والجديد في هذا المسرح هو أن ما هو درامي لا يتصاعد أبداً نحو أي ذروة ، نحن أيضاً نفهم هذا المسرح كما يُفهم في آخر مرتبط بالرومان . كالموسيقى نحن لانستطر انتهاء المقطوعة . بل نستمتع بها طوال الوقت لابد أن يمحى التصور ما تعلمه في هذا الصدد ، لابد أن يتناول المتفرج في مسرحنا نحن عن طلب التشويق » .

وانتقاله إلى حرف (b) ، يبدأ بكلمة banalité . ومعناها التفاهة أو الابتذال ويعرفها بأنها « ما ينكرو إلى مالا نهاية ، ما ينتشر إلى حد أننا لا نلاحظه ، وإذا لاحظناه ، استولى علينا الاشمئزاز .. إن المسرح المغروس في الحياة اليومية هو القدرة على العثور على أكبر قدر من الأهمية في أقل الأشياء إثارة للاهتمام . القدرة على نقل الشيء العادي . أي شيء . إلى قمة الأهمية . ألا يوجد هنا سكل الهدم الذي يلائم الأشكال التي يتحداها الفهر اليوم ؟ »

ووصوله إلى كلمة Clémence (= الرحمة) ، يحدد موقفه من شخصيات مسرحياته . في هذه المسرحيات ، يكشف الشخصيات عن مفاتنها ، لكن الكاتب لا يدينها . في حين كان من المتوقع أن يصدر عليها حكماً . بطريقة أو بأخرى . ويذكر فينافير عندئذ ماكتبه « وولان باريت » في عام ١٩٥٦ عن مسرحية « الكوربون » ، قال باريت « يفترض هذا العمل عالماً بلا محاكمة . يستطيع أن ينطلق فيه بالواقع وكأنه شيء مباشر . بدون أن يحتاج إلى ذكر مأصبه » وقال أيضاً « تقف الشخصية ضواحية أمام السلبية أو الإيجابية أو ولاءهما إنها كائنة ليس إلا » . ويعلق فينافير على هذا بقوله إنه يرى . بعد مرور خمسة وعشرين عاماً على هذه الكلمات ، أن « الرحمة » هي موقع علاقته بالشخصيات . وعلاقة الشخصيات بالعالم ، ويدرك أن « الممثلين . والجمهور ، يستمرون في مقاومة موقفه هذا . لأنهم مازالوا متمسكين بأحد الموقفين اللذين يمكن اتخاذهما من الشخصية التوحد معها . أو النظر إليها من أعلى . وربما كان مسرح الحياة اليومية هو المسرح الذي

يفترض التحاماً بالواقع ، خارج نطاق الإيديولوجيات ، والأسباب ، والقيم المكونة سلفاً ».

هذا ويجعل فيبافير من السحرية دعامة من دعامات مسرحه ولا يعني هذا أن المسرح الذي يسعى إليه مسرح هجائي ؛ فهو مسرح يناقض الهجاء على طول الخط وهو لا يسخر البتة من الشخصيات ، مع أن السخرية هي المادة التي يتكون منها هذا المسرح « احدقوا السخرية ، وسترون أنه لم يبق شيء . أين هي إذن ؟ إنها في تتابع الأحداث الصغيرة التي يتكون منها النص تتابعاً منصلاً لا ينقطع ـ وماهذه الأحداث ؟ إنها النظرات ، والوقفات في الحوار ، والظهور المفاجيء للإيقاع والقافية ، والانتقال المفاجيء في مستويات المعنى بين ردوآخر والانزلاق من موقف إلى آخر ، والكوارث التي لا تكاد تُرى ، والتي تحل بعلاقات الشخصيات ، والتسلسل الناقص ، وصدام الحمل التي لاتلتقي ، وما بينفصل بين ماينطوه وما يحدث . وكلها عمليات تفريغ ينتج عنها أثر كوميدي ، جوهري ، بدور أن يثير الضحك ، لكنه يرعزع استقرار الأشياء العادية ، ويضع المتفرج دائماً في منطقة تقع على حافة الضحك ، منطقة الانتقال المتميز بين الهزل والجد ، حيث تنتج حركات المعنى . وصنع الأثر الكوميدي لاينتج عن اختيار إرادي ؛ لأنه مادة لاتنفصل عن جوهر الكتابة ».

والسخرية أداة المعرفة التي نلجأ إليها عندما تزول كل الإمكانيات الأخرى ، فهي تلي حسوراً لا نهاية ، هنا وهناك ، في عالمنا الذي ينظر إلى الاستمرارية . والسخرية هي التي تمكننا من إقامة الصلات والروابط ، التي تمكننا بدورها من التقدم في مجال المعرفة « الكتابة تثير صلات من أجل البحث عن المعرفة ».

وكان من الطبيعي أن يتعرض فيبافير لبناء هذا اللون الجديد من المسرحيات . وبتعبير هذا البناء يحلو المسرحية من المعنى ـ في البداية ـ لكن ، حالما نبدأ الكتابة ، توجد القوة التي تدفع الكاتب إلى المعنى ، وتكوين المواقف ، والبنيات ، والشخصيات ولا تتوقف المسرحية عن بنائها ، ابتداء من بواعث غير محددة ، بنحت عن الانسجام الذي كان في البداية وفي النهاية ، تبدو المسرحية ، إذا كانت ناجحة ، وكأنها شيء مبني بدقة ، انطلاقاً من خطة مسبقة ».

والمادة الوحيدة التي يمكن أن يصنع منها م. فيبافير مسرحياته هي الحاضر . حاضره هو ـ فهو يتساءل « هل يمكن أن نصنع من الحاضر قصة أو رواية ؟ » . ويقول : « الحاضر هو ما يلتصق بنا ... لا نستطيع أن نراه . وكيف نمسك بالحياة المعاصرة . المتزامنة معنا ؟ لكننا نستطيع أن نكتب الحاضر كيف ؟ نستحيله تدريجاً ، كلما وقع ، في شكل شظايا الحديث مثلاً . وبالطريقة التي نعرل بها شيئاً في موجات الكلام المتدفقة وبقي بعد ذلك الانتقال من شظايا الحديث إلى المسرحية . من الحرء إلى الشيء الكامل التكوين . وعلى الجميع أقول متظاهراً بأن هذا ممكن ، ربما اكتملت المسرحية عندئذ ، مع أن مشروعها غير موجود ».

والصدفة ، تعني الكلمة ، هي التي تتحكم في الحياة اليومية . قد يحدث هذا الشيء ولا يحدث شيء آخر ، وهنا ، لا يوجد شيء عادي أو حتمي الطابع . وربما كان ما يحدث بالصدفة هو الذي يعطي هذا المسرح الجديد قدرة مجروة ، مختلفة عن تلك التي يجدها في المسرح التقليدي ـ كان هذا الأخير يحرر الإنسان بالتطهير ، أما المسرح كما يريده فيبافير ، فيحرر « الإنسان نتيجة لأمر بديهي . ـ هو أن مجال الممكن يظل مفتوحاً ، وأن الواقع لا يكف عن خلق ذاته بطرق متعددة ».

وليس هناك معيار للحكم على جودة هذا المسرح سوى معيار الكثافة ، لأن المعايير التقليدية لا تنطبق عليه عالمة النيات ، وأهمية المواقف ، وعمل الشخصيات ، وديناميكية الحدث ، الخ ـ و « عملية الكتابة تحول الأشياء عبر المنبرة في الحياة اليومية إلى مادة ، ثم تكثف هذه المادة فليلاً أو كثيراً إلى أن نصبح ، في أحسن الحالات ، شيئاً شاعرياً بالغ الكثافة ».

وفي خضم الصراع الدائر بين النص والإخراج ، والمؤلف والمخرج ، يرى أن « مسرح الحياة اليومية » ، كما يفهمه فيبافير ، مسرح يخاطب السمع ، ولا يخاطب البصر « لابد ، أولاً ، أن نصغ المتفرج في موقف يمكنه من أن يسمع جيداً ، قبل حدوث شيء إذا هو لم يحس السمع وأيا كان سحر الديكور ، وحركات الممثلين . فسيضيع كل شيء عاصفاً . وهذا أمر طبيعي . مادام المتفرج لا يستطيع التكهن بأي شيء ، ومادام الحدث لا يمهد لما سيأتي بعده » وتنشأ الإثارة بالضرورة عن الكلمات الخاصة التي تنطق بها الشخصيات . وما يقع بينها أما وظيفة الممثل ، فتتمثل على وجه الخصوص في النطق بهذه الكلمات ، مع الإبقاء على معناها اللامحدود ويتطلب هذا الطلاق قوة حرة تنتشر في الصوت ، والوجه ، والحركة ، والتنقل في المكان . ويوضح فيبافير أنه لا يعبر برؤيته هذه عن موقف المؤلف صاحب النص من المخرج صاحب العرض . « أقول إن هذا المسرح بهاو بمجرد أن نحاول أن نجعل منه عرضاً ، بمجرد أن نشرع في مخاطبة البصر ، في خط منواز أو مكمل لما تقوله الكلمات . لماذا ؟ لأن الكلمات في هذا المسرح ليست أداة لتوصيل الأفكار والمشاعر ، ليست وسيلة لتطوير الأحداث . أما العرض ، فيمثل في إمكانية الإجابة عن هذا السؤال : هل تصل الكلمات إلى المتفرج ؟ إنها إن وُصلت ، حدث شيء حقاً ، وإلا خسر المؤلف الرهان » . والانبصات عملية ذهاب وإياب في سرعة مستمرة بين خشبة المسرح والصالة وهذا الذهاب وهذا الإياب شيء يستهلك الطاقة ، ويمكن المتفرج من إقامة الصلات والروابط

ويسعى بواد هذا المسرح كل الوعي العفة الأساسية التي يصطدم بها ، مادام يستبعد عنصر التشويق وهذه العفة هي الملل ، فمن البديهي أن الملل والرتابة يشكلان جزءاً من مكونات الحياة اليومية وغالباً ما تكون هذه الحياة منكرة مسطحة ومعنى هذا أن المسرح الجديد عرضة للضعف الجوهري وكلما كانت عملية الإخراج كاملة . كانت قابلة للتأثر بكل أشكال الأحداث العرضية .

وموجة الحياة اليومية تحمل مواد لا تشكل لها . ولا عمق بينها . ولا سبب لماء ولا أثر . وتتمثل عملية الكتابة لا في تنظيمها ، بل في تركيبها على ما هي عليه في مادتها الخام ».

ولا يتبع هذا المسرح بغياً ، فنحن لا نقول عندما نشاهد هذه المسرحيات : « هذا حقيقي » ـ وهو لا يتبع أيضاً معرفة ، فنحن

لا نقبل عندما نشاهد هذه المسرحيات - هكذا الحال - . وإنما ينتج وصيحاً . أو - بالأحرى - لحظات من توضيح تتراكم في الزمان

والحدث «مسرح الحياة اليومية» تنتج عن الاحتكاك والانزلاق ، مادامت الحياة اليومة مجال اللامحدود - ومن النادر أن نجد فيه صدمات كبرى واضحة الحدود - والاحتكاك هو وسيلة الاتصال المميزة التي نلجأ إليها والتعبير لا يسمى . ولا يُشار إليه ، بل يدرك بعد وقوعه . و « إذا أراد الكاتب المسرحي أن يشعر هذا الحال . عمدت إلى الاحتكاك . ودخلت التحولات . وسايت عند تعريجات العلاقات . وتعمدت إلى التعمق الصبيق في القصة العائمة ظاهرياً »

ويقول فيلمير - في حديثه الذي يعد بلاشك أفضل النصوص التي تلقي الضوء على مفاهيم هذه الرؤية الجديدة للمسرح «إن ما أبحث عنه هو استخلاص حياة يومية ليس فيها درجات - حياة يومية وُلدت تواً . لا نعرفها ، وكل شيء فيها ممكن ، حياة يومية متعددة ، لامركزها . ولم تخضع بعد للمطالب الاجتماعية ، والنفسية ، والإيديولوجيه »

كتب فيلمير «مذكرات» (١٩٧٩) - لم تنشر بعد - عن مسرحيته «الخيانات» . وأطلق عليها اسم «كراسات اللصق» ، وشرح فيها الطريقة التي تكونت بها مسرحيته شيئاً فشيئاً . ولا شك أن الرجوع إلى هذه المذكرات يوضح ، لا الطريقة التي يعمل بها فيلمير فحسب ، بل أيضاً ، وبصفة خاصة ، الطريقة التي تستخدم بها مادة الحياة اليومية في صياغة العمل المسرحي

وتتكون هذه «الكراسات» من مائتين وخمسين ورقة مغطاة بالمقالات ، والعناوين ، والمانشيتات . والصور المخصوصة من الجرائد ، وجميعها يرجع إلى الفترة التي تبدأ نهايةعام ١٩٥٦ وتنتهي في عام ١٩٥٨ . مع التركيز على يوليو - ديسمبر ١٩٥٨. كان المؤلف يقسّم يومه إلى جزءين في فترة ما بعد الظهر والمساء ، يتصفح كمية من الجرائد ، ويقص المقالات والصور ، ويجمعها في «الكراسات» وفي فترة الصباح يكتب . وتضم هذه «الكراسات» أشياء متباينة للغاية المعارك ضد المتمردين في الجزائر ، الأنقلوزا الأسبوية ؛ صواريخ حلف الأطلنطي ؛ أول صواريخ سوفييتية ؛ موت كريستان ديور ؛ جرائم الحب ؛ حملة الحلاقين ضد الشعر الطويل - وتحوم هذه العناصر : حي مولييه ، مارجريت وتاوسند ، حي ماسفيلد ، روسيليي وأنجريد برجمان ، شاولي شابلن ، دوقة ويندسور ، ألبير كامي ، الخ ..ويقول الكاتب إنه وجد في تصفح هذه الوثائق متعة كبرى ، فقد عثر على ما يعرفه ، وتذكر ماضيه ، واكتشف أشياء لم يكن يعرفها ، وأحس أنه يفهم كل شيء لأنه في «مستقبل» هذه اللحظات والمادة التي استخدمها الكاتب في عمليات «اللصق» هذه هي المادة الإيديولوجية التي كانت الصحف تقدمها لقرائها آنذاك وتجد في هذه «الكراسات» أثر التقزز والغضب الذين أحس بهما فيلمير عندما قرأ هذه الصحف - وهذه البواعث تبرر الدهشة لعدم تحاشيها أيضاً : موضوعات وصور ومقالات متباينة للغاية . قصاصات جرائد متباينة في الحجم ، أحياناً كلمة . أو جزء من عنوان ، أو مقال كامل ، وصور عدة عن موضوع واحد - ذلك لأن فيلمير لا يحدف شيئاً مقدماً . ولا يُجري اختياراً وفقاً لمستويات موجودة سلفاً ، بل كل شيء في نظره يمثل مادة قابلة للاستخدام بعد ذلك يحاول أن يعظم ، ويجري عمليه موتاج للصور ، والجمل ، والكلمات ، حتى تصبح مرئية ومقروءة . وذلك بفضل العلاقات التي يقيمها بينها وخلال عمليه اللهو هذه - لأنها لهو - يجد السبل إلى الخروج من الفوضى . والثورة على نفسه وعلى الابتذال وتولد له طابع شخصي للغاية . وهي مضحكة أحياناً ، وساخرة دائماً . لكنه إذ يفعل ، يمحو في الوقت نفسه أحداثاً جديدة ، غير متوقعة ، يمكن أن تكون بداية لأية قصة

وفي الوقت الذي كان يكوّن فيه فيلمير «الكراسات» ، كان يكتب مسرحيته ، ويستمد مادتها من الأحداث الراهنة وبعد انتظام الأحداث ، والشخصيات ، والكلمات ، في «الكراسات» بطريقة مختلفة عن الواقع ، نتيجة للتجميع ، والقص ، واللصق ، استمدت منها المسرحية مادتها . ويقول «ج - ب . ساوانيك» في هذا الصدد . «تكمن أهمية هذه الكراسات في كونها الأثر المادي لموقف عميق - حميم ، دائم ، يتحدد المؤلف ، موقف قائم على حركتين عكسيتين يعيشها بنفس القوة . أولاً ، يشيع مادة غريبة ، ويجعلها تعمره ؛ ثم - ثانياً - يربط كل هذا ، ويركبه ، ويخيطه »(٢)

والحديث عن «مسرح الحياة اليومية» يقودنا حتماً إلى طرح هذا السؤال : ما الموضوعات التي يمكن أن يختارها الكاتب المسرحي من هذه المادة اليومية الغزيرة التي تتدفق إلى كل المحالات ، أعلاها وأدناها ، أهمها وأتفهها ؟ وبالرجوع إلى مسرح فيلمير ، يتضح لنا أنه يدور حول محور أساسي هو العمل ، وما يرتبط به من تيمات أخرى ، كالبطالة ، والمنافسة ، والمؤسسات التجارية والصناعية ، ولا شك أن العمل هو النيمة «اليومية» بمعنى الكلمة

كان فيلمير ابن مدرس ، لكنه أصبح فيما بعد مديراً تجارياً في إحدى الشركات الصناعية. كان إذن يعيش في داخل نظام الإنتاج الاقتصادي ذاته . ويحتل مكاناً وسطاً بين الدرجات العليا والعمال ولذلك فإنه عندما تحدث في مسرحياته عن المؤسسات الصناعية والتجارية ، ومكاناتها ، ومن يعملون فيها ، كان يتحدث عن أمور خبرها وأحاس عرفهم حق المعرفة .

وتروي «الحجاب» قصة تعيير وزاري مصدره الحرب بين الحلاقين والشركات التي تنتج كل مايلزم للعناية بالشعر ؛ وتنتهي هذه الحرب الداخلية باتفاق يعقد بين الطرفين وتدور أحداث «من فوق السفينة» - التي حولها «ر . بلانشون» إلى كومبديا موسيقية على الطريقة الأمريكية - على مستويات ثلاثة ، أحدها مستوى المؤسسة والعمل وتتعلق هذه الأحداث بالحرب الصناعية الاقتصادية بين شركتين ، في السوق الفرنسية ، إحداهما شركة أمريكية كبرى تحاول أن تعرو أسواقا جديدة تطرح فيها منتجاتها ، والأخرى شركة موسطة تسعى إلى الاحتفاظ باحتكارها لهذه المنتجات . وفي مرحلة أولى ، يبدو أن الشركة الأمريكية هي التي تحقق نجاحاً كبيراً ، وفي مرحلة ثانية تصبح العلة للشركة الفرنسية ، نتيجة لتغيير جذري في مديريها وأساليبها ، وفي مرحلة ثالثة ،

تتجه الشركتان إلى الاندماج. أما «طلب الوظيفة» ـ المسرحية حقيقة تتحدث صمتاً عن شركة تصنع الملابس الداخلية للرجال، أوشكت أن تندمج بشركة أمريكية كبيرة. ومن ثم يجد واحد من مديري المبيعات فيها نفسه عاطلاً. ويظل على هذه الحال ثلاثة شهور. ثم يحاول أن يبحث عن عمل في شركة سياحة. حيث يجمع الاستجواب رهيب يختبر نصف النص تقريباً. والأسئلة عادية في ظاهرها. قاسية في باطنها. وفي إحدى المسرحيتين اللتين يتكون منهما «مسرح حجرة»، لايروي الكاتب شيئاً، بل يتحدث عن العلاقة بين «مصنفة» وسيدها وفي النهاية. يستعيد صاحب العمل عن الأم نسخة لإدخال الكومبيوتر في المؤسسة. أما عنوان مسرحية «الأعمال والأيام» فمن ثم فيه الكناية على أهمية نبمة العمل في مسرح فيافور. وتدور أحداث هذه المسرحية في قسم (بعد البيع) في إحدى الشركات التي تبيع مصنوعات الزنك. وتتمثل المشكلة. من الناحية الخارجية. في إعادة بناء المصنع التي سيترتب عليها الغاء قسم «بعد البيع» والنسبة أن الشخص الذي يقوم بعمليات الإصلاح. والذي وهب حياته للشركة. أصبح عاطلاً عن العمل وروحه. وفي «الشمس والسحاب». تموت أميرة نتيجة لاصابتها بسرطان الجلد وتعرضها للشمس. وقبل أن تذوب. يجري الفيلسوفون معها أحاديث لسمعها وصداكم وثراها. وتموتها يعني إفلاس الشركة التي تنتج مستحضرات الحماية بكل مايتعلق بتفاعل الجلد والشمس. ولكن العمال يشترون الشركة التي تواصل نشاطها. ولكن لإنتاج أشياء أخرى. وفي النهاية يزورهم واحد من أصحاب الأموال الأمريكيين. عالج

نتصح من كل هذا أن ساشير حاول أن يقترب عالم الأحاسيس والعلاقات الفردية من عالم العمل والنشاط الخارجي الذي يشترك به الفرد في العملية الإنتاجية. ومن ثم لا نوجد مجال للدراسة النفسية التقليدية. لأن المأساة هنا تنتج عن المصنع. أي أن العمل. والإحباط في العمل. والروابط الناتجة عن تفاعل مجال العمل والعمال. هي الأشياء التي تحتل المقام الأول. بدلاً من الحب والعواطف الأخرى.

* * *

ولكي لا يطول كلامنا نظريا. نتحدث عن «طلب الوظيفة» (١٩٧٣) التي عُرضت في أكثر من بلد، وترجمت إلى أكثر من لغة. وتتكون هذه المسرحية من ثلاثين «قطعة». وقد يبدو. لأول وهلة. أن هذا التقسيم معنى ـ كما كان الحال في المسرحيات الكلاسيكية. حيث تُقسم المسرحيات في العادة إلى «مشاهد»، بنجة خروج بعض الشخصيات ودخول البعض الآخر. أو كما جرت العادة في المسرح التقليدي، حيث يعني تغيير المشهد دائماً عن تطور الحدث بطريقة أو بأخرى. ولكننا، هنا، نجد أربع شخصيات «تظل على خشبة المسرح طوال الوقت». إذن. التقسيم هنا لا يخضع لمتطلبات بعينها. ويكاد يكون خالياً من المعنى، خصوصاً أن كل قطعة تحتل صفحتين أو ثلاثا من النص، أي أن هذه القطع متساوية تقريباً. ولاتماثل لحظات لها أهمية خاصة بالنسبة لسياق المسرحية وسائرها

وشخصيات المسرحية أربع. والاس. المدير المختص باختيار الكوادر في إحدى الشركات السياحية. وفاح. ويلاحظ عدم وجود أية إشارة إلى هويته في قائمة الشخصيات. وربما كان هذا معادلاً رمزيا لمطالبته. ولوبر «روحه» وناتالي «انسه». وهذا العدد قليل جداً إذا قارناه بعدد شخصيات «الكوميديا» أو «الحكاية». أما القصة فبسيطة للغاية. إذ تدور حول تعطيل الاستجواب المنظم الدقيق ـ ويكاد يكون آلة جهنمية ـ الذي خضع له فاح. ومواجهة هذا الأخير لانسه ذات الميول السادية. وروحه التي لا تحتمل وضع روحها الحديد وفقدانها للحدة الآمنة التي كانت تحياها. وبالرغم من بساطة هذه القصة فإنها تصبح دعامة لكتابة مسرحية تجريبية. تتسم بالحدة والابتكار.

وعلى الرغم من أن مادة «طلب الوظيفة» هي الحياة اليومية المعروفة في الواقع. نجد أن أحداثها لا تقع في مكان معين. وإن كنا نفترض. بمجرد افتراض. أنها تدور في مكاتب سرل فاح. حيث الروحة والاسة. ومكتب والاس. حيث يُستجوب فاح. لكن مامن شيء في النص يشير إلى هذين المكانين من قريب أو بعيد. والشخصيات الأربع توجد في مكان واحد. طوال الوقت. وتتحاور. لكن هذا الحوار يسير في عدة اتجاهات. ذا دلالات بالنسبة للمكان. وعلى القارئ ـ المتفرج أن يعيد تنظيم عناصر الحوار لكي يصبح مفهوماً. وهنا يلي جزء من القطعة السابعة عشرة: (يلاحظ أن النص خال من أية نقاط أو فواصل. ولم يحرص الكاتب إلا على ذكر علامات الاستفهام)

«فاح وصلنا أمام باب العيادة وكانت الساعة السادسة والنصف مساء

لوبر دخلتم؟

فاح لا

والاس وبالنسبة للسياسة؟

فاح أنا لا أشغل نفسي بالسياسة. أنا ضدها

والاس وبالنسبة للحرية الجنسية؟

لوبر لمادا وقفتم مدة طويلة أمام الباب؟

فاح لبست لدي أفكار مسبقة. لكن انظر إلى انسي ناتالي. إنها تطالب بالثورة. تعيت مع أنها لم تتجاوز السادسة عشرة. تعيت من فعل ما تشاؤه. وعندما أقول فعل فأنا لا أعني أنها تفعل. فهي مدفوعة بما يستحث. وعندما أقول ما تشاؤه فإني أقصد أنها لا تشاء شيئاً. فهي تخضع لرغبات بسيطة. لكن هذه الرغبات البسيطة تحرق الحياة الأسرية. لانوجد حياة جماعية ممكنة لاتستطيع منافعها. أصبحت روحي لا تصدم في شيء. إنها مجهدة لبس إلا. ومن ثم فإنها تجهدني. وتجهد كل ما الآخر. أعتقد أنا أن عقارب الساعة ستعود إلى الوراء. لا يوجد سنة وثلاثون ألف شيء جديد في العالم. لا بد إذن من العودة إلى الوراء. هذا هو الوهم معناها أنها تدور تدور. وأن كل شيء يعود إلى ما كان عليه

ناتالي كان شيئاً أشبه بالموسيقى

لوبر وغدتم أدراجكم؟

والاس مع أي من هذين الشيئين تتحد دائما عن طيب خاطر : الدراع أم الساق ؟

فاج الساق

والاس الراس ام القلب ؟

فاج القلب

والاس العهد أم المحلة ؟

فاج لا . لا نوا

لويز أو ليس لي الحق في أن أعرف ؟

فاج العهد

والاس الزهرية أم المحادة ؟

فاج الفازة المحادة ؟

والاس الفازة المحادة

فاج المحادة

والاس الحشد أم الصحراء ؟

فاج سبق أن شرحت لك ذلك

لويز أنت الذي عبرت رأيك ؟ أم هي ؟

فاج الحشد

لويز وأنت الذي ؟

والاس ارتداء الملابس أم العري ؟

فاج العري

والاس القضاب أم الصادي ؟

فاج القضاب .

والاس الدمعة أم المباح ؟

فاج المباح

لويز إلى المائدة يا أعزائي . إلى المائدة

فاج قمت بحولة حي ميدان سولبيس وكان لطبعاً للغاية

نانالي أنت عشرية ياماما ، تظهر احسن مطاعس محمرة في العالم

فاج ما إذن فكرة أمك الرائعة ؟ أنا في أحسن حال أنا عائد من شركة كولجيت بالمواليف

نانالي كانت الساعة الثالثة او الرابعة صباحاً

فاج تمارون هؤلاء الناس .

نانالي تمت العملية في هدوء لمدة ربع ساعة وعشرين دقيقة كنت أتولى الحراسة على ناصية شارع السوق

فاج حسن

لويز اهتموا بك ؟

فاج حداً . أنا وهؤلاء الناس نتكلم نفس اللغة عندهم مرشحون آخرون تمكن أن يُقتلوا

نانالي حرجت الدورية لكن من الجانب الآخر

لويز . تعاوني طعامك ياعزيزتي نانالي .

المتحاورون هنا هم والاس وفاج من ناحية ، وفاج وزوجته وابنته من ناحية أخرى لكن لا يمكن استخلاص هذين الحوارين إلا بالرجوع إلى النص . في مجمله ، حيث ذكرت الأحداث ـ والتعبير عنها سمعي لا بصري ـ التي تجعل هذا النص واضحاً . ومن الحقل أن نفيد هنا كثيراً بالنصوص التي تعنى بمستحالة التواصل بين البشر في مسرح العبث . وجدير بالملاحظة ـ ذكر هذه الأحداث لا يخضع للتسلسل الزمني المألوف ، أي أنه لا يتبع وتسلسل العادي . ولا يعتمد على الاسترجاع «الفلاش باك» على سبيل المثال . قد نذكر «مشهد من الأسباب» في أماكن متعددة بسبب ذلك . لابد من مشاركة القارئ ـ المتفرج البطيء . التي تكسر صوف الملل . وتجعل هواه من السلبية إلى الإيجابية . والاس يستجيب فاج . ولأنه تساءل فاج عن فعل هو ويبتسم عندما ذهبا إلى لندن لكي حربي لأنه عملية إجهاض ـ فقد حدثت من زوجي فاستله عرضا ـ وعرضه في حقه عن وصمة جديدة بدلاً من تلك التي فقدها والاسة تتحدث عن سعادتها حسبها . ومن عصبه سعوبة النص خلائط على أحد ملامح .

هكذا تحمل الأماكن . بتفاصيل شخصيات في أزمة مختلفة . وتتحدث ولا جموكل هذا من الواقعية . لكنه واقعية مختلفة تماما عن واقعية حياة ، الفضفضة ، كل فرد وحيد معزول ، كما هو الحال دائماً . وحيد في كل مكان . وأبرز من كثرة الشخصيات التي حيطه به

ولا «حدث» شيء في المسرحية . اللهم إلا هذا الاستجواب الفاشي لكن هل بعد هذا حدثاً ؟ كل شيء قد حدث . والشخصيات حتى الحديث عنه . بتنتهي «مسرحية من حيث بدأت

والحديث في «طلب الوظيفة» حديث عن أمور عادية للغاية الزوجة التي تريد كي سروال زوجها وتنظيف حذائه مثلاً وتغيير اللمعة في ذات الأحذية ، إنها اللمعة التي يتكسبها الناس في حياتهم العادية . فما فيها من تفاصيل . وتردد حواره ، وفوضى حياة . وتقدم جميع بين لامبالاة والانتباه . الخ

ويتضح من هذا كله ـ «طلب الوظيفة» ـ ومن أسماء أخرى تحدد عناوين كتاب «مسرح الحياة اليومية» . ان هؤلاء الكتاب يبنون مسرحياتهم من لمحة الحياة التي تستشعرها المسرحيات الواقعية والسوسيولوجية . كما ان مسرحياتهم لا تنتمي إلى المسرح السياسي الذي أرسى «بسكاتور» قواعده . هو مسرح «ما بعد» . وبعد «المسرحي» مع هذا يلتقي فيه مع التجريب ومع الخبرة اليومية . وهي تجربة كيف يدمر العالم الكبير بالعالم الصغير !!! . كالحياة اليومية في فرنسا بعد انتهاء حرب التحرير ، بعد خاصة التي وجدها أصحاب شركة صغيرة تأثرت بالتماهي في شركة متعددة الجنسيات . مع ولا يعني هذا تساقط ويلاءه سعين إلى تجريب «مسرح الحياة اليومية» بهم . على تفاصيل ذلك ، يسعون إلى تعميق هذه التي تفصل بينها

ولعل هذا يفسره هو الذي جعل فاتير ينحته في خطة من كتابة «مسرح الحجرة» . «مسرح» مصغر ، كما وصفه سارتر في سنة المؤلف في سنة ١٩٤٧ . «مسرح الحجرة» كما نحت موسيقى الحجرة . وهو مسرح يكتفي عادته بقلة من عدد صغير من الأصوات . والشخوص قلة وبسيط وتكرار وتنويعات . «مسرح لاتقهر فيه إلا ، أصوات من بعض» ـ على حد قول بلانشو . وهو مسرح يقطع الصلة بينه وبين تلك الرؤية الدرامية التي تستحث بالية البوم . «مسرح في مستوى حركات الميكروسكوبية التي تعنى عن

علاقتنا محسوسة بالنظام والسلطة ، كنا في دارنا ، أم في مكان العمل ، وسواء عبرنا عن الصداقة أم عبرنا عن الحب ، الخ ...

وفي المسرحية الأولى من «مسرح الحجرة» نرى أما وابنها ، «هابل» و «قابيل» ، يسكنان معاً ، كلاهما مرتبط بالآخر ومتعلق به . والابن يقضي وقته في محاولة التخلص من هذا الرباط الذي يربطه بالأم ، والمجتمع ، والعالم ، أي أنه يحاول أن يكون منشقاً . لذا ، نراه يتخذ موقفاً سلبياً هادئاً . نسمعه يتكلم ، لكنه لا يرتبط بالكلمات التي ينطق بها ومن ثم فإنه يذهب إلى السجن دون أن يتكلم . أما هي ، الأم ، فدائمة الحركة والكلام ، حديثها هو حديث الآباء ، وهو حديث لا يفضي إلى شيء يُذكر — فيما يبدو . وما يدور بين الأم والابن يوشك أن يدور في كل لحظة ، ومع هذا يمكن أن نقول إنهما منحازان متضامنان .

وفي المسرحية الثانية من «مسرح الحجرة» نجد أخوين حاورا سن الأربعين ، ماتت أمهما ولم يتزوجا ، وهما يعيشان عيشة منظمة . أحدهما مولع بمقارنة الجنسيات بعضها ببعض ، والآخر ، الذي يعمل حلاقاً ، أكثر سطحية من أخيه . الاثنان متضامنان ، ويمكن أن نقول إن الأمور على هذا الحال ، لكن الحلاق يُدخل «نينا» ، صديقته ، في حياتهما المشتركة ، فتتصدع هذه الحياة ، لكنها لا تتحطم تماماً . ما دامت قد دخلتها المتناقضات ، وسادها التوتر .

وبعد . فما يزال «مسرح الحياة اليومية» في مرحلة التجربة والاختبار ، بالرغم من أن الكاتب الذي تحدثنا عنه بدأ يكتب في الستينيات ، ولم يجئ الوقت بعد لإصدار حكم عليه وتقييمه . ولكن يمكن أن نقول إن كل فرص النجاح متاحة أمامه . وسط التيارات المختلفة التي تتنازع المسرح الغربي اليوم ، لأنه يعتمد على عناصر مثبتة . أهمها النص بلا شك ، بقدمها بمفهوم جديد منكر ومهما كانت الإمكانات وإن العالم الذي يمكن أن يتحرك فيه المخرج يظل محدوداً وبعد المحاولات والتجارب الحزينة التي قام بها المخرجون . نشهد اليوم انحسار الإخراج وتقدم النص . مرة أخرى

وإذا أراد «مسرح الحياة اليومية» أن يبقى ، فعليه أن يتجنب عدوين يتربصان به ، هما الوافعية والملل .

• هوامش

(١) Patrice Paris, Dictionnaire du Théâtre, Paris, Editions Sociales, 1980, (P. 316-317).

(٢) J. P. Sorrazac. «Vers un Théâtre intimiste», in «Théâtre de Chambre», Paris, L'Arche, 1978.

(٣) سبق أن عالج آداموف هذا الموضوع في مسرحيته «باولو باولي» ، حيث يرى كيف أدت بعض الأساليب الصحيحة ـ الاتجاه في «البرشانت البادئ مثلاً ـ إلى الخراب العالمي الأول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

الفن الإغريقي

المجلد السابع من موسوعة تاريخ الفن

للدكتور ثروت عكاشة

يتيح لعشاق الإبداع الفني والفكري معايشة فنون النحت والعمارة والتصوير اليونانية، والفلسفة التي بثت فيها الروح فأبقتها مصدرًا للإلهام منذ ثلاثة وثلاثين قرنًا من الزمان حتى اليوم

٧٩٠ صفحة ٦٨٠ لوحة مصورة منها ٣٧ ملونة

الثمن ٢٤ جنيها

بمكتبات الهيئة وفروعها

بالقاهرة والمحافظات

أدب الحرب

المسرح المغربي في المقاومة

عبد الرحمن بن زيدان
« أبو ياسر »

(أ) نبعة المسرح

إن الفرح بالاستقلال الذي عمر المجتمع المغربي بعد الكفاح المسلح الطويل ، كان نعيما صادقا عما تكبه النفوس من عطله وابتهاج ، احتضنه التجمعات الشعبية ، والاحتفالات الخطابية التي كانت تزخر بها المنازل والشوارع والساحات الكبرى في عام ١٩٥٦ ، فكانت السيكولوجية الاجتماعية حينذاك ، تناغما للظروف الجديدة للمجتمع المغربي ، وهي لا تعم المشاعر وحدها بل الأفكار كذلك ، والنظر والطموح إلى ما سيكون عليه المجتمع ومن ثم كانت المسرحيات التي قدمت بعد الاستقلال ـ مباشرة ـ متميزة بخصائص واضحة ، من بينها الخطابية ، والإرشاد والوعظ ، دون محاولة الاستفادة من الأساليب الحديثة في الإخراج أوغيره ، إذ إن ذلك لم يبدأ إلا مع الستينات .

غير أن الاستقلال المشروط كان بداية مرحلة أخرى من تاريخ المغرب ، هي مرحلة الأحلاف الطبقية التي احتكت إلى معطيات اقتصادية واجتماعية وسياسية ، فهالك البورجوازية الوطنية التي خدمت الاستعمار في

- الأواصي .
- الملكيات العقارية
- المؤسسات الاقتصادية
- المؤسسة المسرحية من لوكا وفواران

فإذا كانت مرحلة ما قبل الاستقلال قد حمدت الصراع الطبقي ، فإن مرحلة ما بعد الاستقلال تعد مرحلة صراع ديمقراطي يطمح إلى فرض ديمقراطية صحيحة عبر قناة جماهيرية ، تضع حدا للانتهازيين والوصوليين الذين تسلقوا صفنا بطرق غير مشروعة ، تجمع بين خيانة الوطن وفصاياه ، وتغلب المصلحة الخاصة والأنانية على المصلحة العامة

لقد ظهرت طبقة مستغيدة من كفاح أبناء الشعب المغربي فكان لهذا الواقع انعكاسه على المسرح ـ ليس على المستوى الموضوعاتي بل على المستوى الفني ، بمعنى أن الأديب بعيد تشكيل هذا الواقع ومزجه بالحلم ، لا الحلم الرومانسي السادج ، بل الحلم الثوري ، إن جاز هذا التعبير أي الحلم بواقع بديل .

من هذا المنطلق نركز على مسرحية « عودة الأوباش » لمحمد إبراهيم بوعلو ، لأنها تطرح في عمق هذا الواقع عن طريق الصراع بين بوعزة وعلي بوصفهما متقاومين من جهة ، والعامل حميد المحامي ومز الانتهازية من جهة أخرى .

يقول محمد برادة عن موضوع المسرحية إنه « موضوع جوهري وأساسي ، لأننا نتذكره عند تحليل مشاكلنا و (نعثرنا) ، أقصد موضوع استعادة المنسلين والانتهازيين من كفاح ومقاومة أبناء الشعب . إن البسطاء الذين حملوا السلاح عن إيمان عميق ، وجدوا أنفسهم بعد إعلان الاستقلال مهانين ... ، ووجدوا أن المبادىء والأفكار الجماعية التي كافحوا لنصرتها ، تعيش في قلوبهم فقط ... ووجدوا أيضا أن .. المتعلمين .. ومتعاوني الأمس يتولون تسيير الأمور . ولا يستطيعون أن يدركوا حقيقة المشاكل التي يعاني منها الشعب . قل إنه إحباط لثورتنا ، قل إنه انعدام تخطيط ، قل إنها مرحلة ضرورية قبل اتضاح معالم الطريق .. التسمية لا تهم » .[1]

وعندما نرجع إلى حوادث المسرحية نجد أنها تجري في إحدى البلدان التي استقلت منذ بضع سنوات ، حيث تركت أحداث ما قبل الاستقلال أثرها على جميع الأحياء المكونة لمضمون المسرحية وشكلها ، إذ يتحقق فيها الحدث على حساب الكشف عن العلاقات المتبادلة بين الأبطال ، والإسهاب الدقيق لعالمهم الداخلي ، والطلال السيكولوجية الطبيعة والمعقدة ، ويظهر هذا منذ بداية المشهد الأول ، في الحوار بين الحارس وعامل المدينة (محافظ المدينة) .

عامل المدينة راقدا رجليه فوق المكتب ، ناشرا بين يديه صحيفة يقرأ الحاجب الباب ويدخل

الحارس . المقاومان

العامل من ...

الحارس . الأعرج وصاحبه

العامل للمرة العاشرة أقول لك قل لهما إني مشغول .

الحارس . إنهما يلحان في الدخول

العامل . (يصيح في وجهه) من يعطي الأوامر هنا ، أنا أم هما ؟ اذهب من أمامي . [2]

ونفهم من خلال دلالات هذا الحوار ، الانعكاس الموجود في المجتمع ، من خلال هذه الصورة المصغرة المقدمة في شخصية العامل . فمنهم يمثل البورجوازية ، والقسم الآخر الجمهور . الأول يسير إلى الشعب شيء من التعالي والكبرياء ، ويشعر أنه الحكومة ، والثاني (بوعزة وعلي) يرى أن المتعة الشخصية هي الهدف الأول والأساسي وراء السعي إلى الوظيفة ، وليس خدمة المصلحة العامة والجماهير كما يشخصها « العامل »

العامل أي شيء ؟

علي سأختصر لك بسرعة ، لقد اختارونا جماعة من المقاومين لشرح لسيادتك الوضعية التي عليها المقاومون وعائلات الشهداء . وما أنه

العامل (في هدوء مصطنع) نعم ... نعم .. لقد قرأت رسالتكم في الموضوع ... حسنا .. حسنا .. تفضل بالجلوس ... أنتما من رجال المقاومة

بوعزة (يلتفت إلى علي) نعم باسيدي . .

العامل لم أعلم بذلك . إني أعتذر لكما ... أننا نعاني أنا في هذه الأيام لأنكب عن العمل لإيجاد الحلول اللازمة للمشاكل التي أصبحت بلادنا تتخبط فيها بعد الاستقلال . ولا سمح لأي أحد بأن يقلقنا ويعطل سير أعمالنا .

بوعزة ولكننا اضطررنا الحضور مدة طويلة . حتى تسرب إلينا الشك في أنه من المحتمل ألا تكون رسالتنا قد وصلتك

العامل بلى ، لقد وصلت في حينها ، غير أنها ماتزال تحت الدرس

علي تحت الدرس ؟

بوعزة : ألا تكفي باسيدي سبعة أشهر لدراستها ؟

العامل أنت لا تدري مقدار ما تحتاجه الإدارة من الوقت لكي تتخذ الإجراءات الضرورية

إن إنكار الماضي النضالي للمقاومين ، وعي تاريخهم الملىء بالتضحيات من أجل الوطن . قد جعل الإنسان المقاوم يصبح مندهرا الأحوال ، مهضوم الحقوق ، مسودا من قبل الطبقة التي أصبح بيدها الحاد الغرابات ، وهذا ما شكل هما جديدا عند المقاوم ، جعله يستغل الاشتغال الكامل للبحث عن الوسائل التي يقضي بها على مشكلات اللحظة الراهنة ، فالصعوبة التي يواجهها مثل هذا الإنسان ، في جوانب حياته اليومية كافة . قد استحوذت على تفكيره فاستحوذا كاملا لا يترك له فراغا للاهتمام بأي شيء آخر يخرج عن النطاق الضروري المباشر

علي الرسالة التي أتينا من أجلها

العامل ولكن لقد انتهينا الآن من ذلك .

بوعزة لا ... لا سيدي . إنك لم تحسنا . .

العامل ألم أقل لكما بأنها ماتزال تحت التدريس ؟

علي . ولكن هذه مدة طويلة باسيدي . وعائلات الشهداء تنتظر كثيرا

العامل سأرى فيما بعد[3] .

وهذا التسويف وهذه المماطلة والهروب النفسية التي يعاني منها المقاومان ستتجمع بوصفها عوامل جوهرية لتحديد ممارسة نضالية جديدة عند البطلين ، لكي تنتهي إلى محاولة قتل العامل . وفي هذا تتداخل الحاضر مع الماضي ، واحداث اليوم مع الأمس ، حيث يؤدي هذا الالتحام إلى كشف الجوانب الخفية في شخصية العامل ، ويؤدي هذا ـ كذلك ـ إلى تضخم التناقض الذي كان منبثقا وراء الطبقة المضطهدة للعامل الذي يؤمن بها مصلحة مجموعة سياسية حاكمة ذات نهج اقتصادي . لكن هذه الطبقة تنتحر أمام الموقف الحازم للمقاومين ، الذي جعل العامل يعيد سياسته وسلوكه . ويظهر الجانب اللاإنساني ، الجانب الوحشي في كلامه

العامل . (كما لو كان يتمم كلامه) كأوبال

علي ولكننا لسنا بأوبال .. إننا بشر . وبطالب بحقوقنا . وسأحدثها فيها كلفنا الثمن .

العامل أتهددني ؟ أوصلت بكم الوقاحة إلى هذا الحد ؟

علي لسنا وقحين ، إلا إذا كان من يطالب بحقه وقحا . ففي هذه الحالة نحن أكثر من وقحين .

العامل صلة حياتي لم تجر أن أحد أن يواجهني بمثل هذا الكلام . لاشك أن شيئا ما حدث في هذه الأيام ليجعل للأوباش حقوقا .

بوعزة ماذا تقول ؟

علي لا ، لا ياوعزة ! التزم الصمت .. أرجوك . !

العامل وماذا في استطاعتك أن تصنع أيها الأعرج ؟

بوعزة (لعلي) اتركني ارمي على عنقه !

العامل . من هم هؤلاء المقاومون ، أنتم ؟ (يضحك ساخرا) . المقاومون ـ الشهداء !

بوعزة (يقف . يحاول أن يتجه إلى العامل . وهو يشهر قصبة يده . فيعترض على طريقه) . ألا تسكت أيها العميل . أيها الحقير !

العامل (في عصب شديد) أنسي ؟ . أنسي ؟ ... أنا ... عامل المدينة ، سنرى ، سأقدمك للمحاكمة ... سنحاكمان[4] .

والمحاكمة في حد ذاتها كانت فضحا للتحالف العضوي بين الجهاز الذي يمثله العامل والقاضي ، الذي هو نفسه النائب العام والمحامي ، فيحولون اتجاه الفضيحة من مدلولها الحقيقي ، ومضمونها السياسي الواضح ، إلى التزوير والريف ، حيث كانت هناك إدانة مسبقة للمعاونين الذين حرروا الأوصاف ، عندما يتساءل النائب العام محاطا بوعزة الذين حرروا الأوصاف ، عندما يتساءل النائب العام محاطا بوعزة «ولماذا تدافع عن أوصاف لاتملك منها شيئا ؟ »

إن تبادل الأدوار بين القاضي والنائب العام والمحامي ، تدل على أن اللعبة واحدة مهما اختلفت الأقنعة ، لأن الوجه واحد ، هذا الوجه الذي سيصدر الحكم بالإعدام على بوعزة وعلي .

ومن ثم فإن العلاقة المتبادلة التي تربط وبطا وثيقا بين جميع لحظات الحدث ، تتحول إلى تمزق تام ، والوحدة والرشاقة إلى تفكك ، والتكامل إلى مقاطع متنافرة ، لأن طبيعة الموضوع ، والمرح بين مرحلتين مختلفتين من حياة بوعزة وعلي والعامل حميد المحامي ، قد فرضا هذه العملية ، لتحدد دلالات المسرحية بوضوح يؤدي إلى اتحاد الموقف النهائي الذي تجمعت خيوطه لتصنع حدا للأزمة التي عصفت قلوب المقاومين ، في حالة الأزمة بوضعها لحظة أولية للحدث ، ينتقل إلى عملية إنهاء الحدث / الحالة / الطبيعة الانتهارية .

العامل ماذا تريدان أن نصنعا بي ؟

علي الحل بين يديك .

العامل ولكن هذه وقاحة ... ألا تعلمان من تخاطبان ؟

بوعزة الأستاذ المحامي حميد عميل الاستعمار أمس ، والعامل اليوم . نعلم هذا جيدا .

(العامل يحاول أن يكسر الزر فيضرب على يده)

علي لا لا ، إن الأوباش للأسف الشديد مضطرون لأن يسمعوا العالم صوتهم مرة أخرى عن طريقك

بعد قتله

علي كان يجب قتله من زمان

(ينسل بوعزة وعلي وهما يجران من المكتب ، لا نسمع إلا دقات الرجل الحشيبة وهي تبعد شيئا فشيئا مع نزول الستار)[5] .

إن إصلاح الأنظمة الإدارية لا يمكن أن يتأتى دون إصلاح البنى الأساسية الأخرى ، من سياسية واقتصادية واجتماعية ، لأن الإصلاح عملية ديناميكية متكاملة لاتتجزأ ، وإلا كان هذا الإصلاح مبتورا وغير محقق لأهدافه المنشودة . لهذا فما قام به بوعزة وعلي كان يتطلق من وعيهما ، هذا الوعي الذي ربط بين مقاومة الأمس ونضال اليوم في إطار الصراع الطبقي الذي ولدته العلاقات الجديدة .

إذن لقد أوشكت مرحلة ١٩٥٦ ـ ١٩٦٥ صعود الطبقة البورجوازية التي حسمت عليها مصالحها بإيجاد معادلة وسطى بين السلفية والعلمانية وكانت وظيفة المؤسسة الإعلامية ـ غرفة المعمورة ـ التابعة لوزارة الشبيبة والرياضة ، هي خلق الانسجام بين هذه المعادلة والفن المسرحي عن طريق نقل ثقافة أجنبية وعقلية أجنبية ، تورطان بفرنسا والغرب الليبرالي أكثر مما تورطان بالمغرب ضمن الشروط الاجتماعية الثقافية الحاضرة التي بجبا فيها .

ونشير هنا إلى مسرح **أحمد الطيب العلج** ، حيث يدور «الضال» في مسرحياته ضد تقاليد وأعراف قديمة ، يرى فيها عائقا في وجه الحياة الاجتماعية ، وهذا ما عكسته مسرحياته المقتبسة عن موليير ، على أنه يجب ألا ينظر إلى التقاليد والأعراف بمعزل عن الظروف التي هي بشكل ما

إن هدف الضال يجب ألا يجاوز التقاليد والأعراف القديمة فحسب ، بل الظروف ذات الطابع التقليدي . أما أن يرفي جيلا جديدا على تقاليد معينة من خلال هذا النوع من المسرح فإن ذلك يدعم إعادة إنتاج العلاقات التي تشكل التقاليد على عراتها . وهذا لايبقي الصراع في الماء الاجتماعي بل يريد تعطيله وتصفيته ، غير أن التغيير بين عدد من دوحات الصراع الاجتماعي والوعي بهذا الصراع قد ظهرا بعد السبعينات ، التي تعد مرحلة الإحباطات ، والمحاصرات ، والاقتراب من النموذج الغربي ، احتبارا عرضته الظروف الجبانية ، وقد انعكس هذا في المسرح المغربي ، متمثلا في مسرح اللامعقول والمسرح الوجودي وبعده البريختي ، وهي أعمال ترجع إلى التاريخ لتحدد التطورات ، والإشادة بالمعاوك التي خاضها الشعب المغربي عبر التاريخ .

(ب) الانجاز الكامل للتراث ، أو النزعة السلفية :

الشيء الأساسي الذي سير هذه المرحلة هو ظهور بعض الأعمال التي تتكئ على الماضي لتحديه ، وأخذ العبرة منه ، وهناك أخرى سعت إلى الانخراط في الواقع ، لتسهم في بنائه ، ولتخرج منه بوعي جديد ، متولد من المعطيات الجديدة ، ومن العلاقات الاجتماعية السائدة . وسوف نرى كيف كان مطور كل منة إلى الواقع ، وكيف تم تحديد مطور كل واحدة حسب مطلقاتها الفكرية والفنية .

لقد لجأ المغاربة إلى ثروة ماضيهم الثقافي من جهة ، والتاريخ القديم من جهة أخرى ، بل إلى المذبة البورجوازية في المغرب المعاصر ، عززت أمام المسرحيين بروزا حادا ، مسألة إمكانية التوفيق بين الثقافة المغربية والأخرى العربية ، فكان التاريخ / الرمز محور أعمالهم .

(ج) محور التاريخ الرمز / الاستشهاد :

إن العلاقة بين التاريخ والمسرح من أوثق الصلات ، ومن أوثق العلاقات وأقدمها بين صفحات التاريخ وأشكال الأدب المختلفة ، فالحدث التاريخي بطبيعته يقدم للكاتب نوعا من المادة الدرامية الخام ، يتناولها في أثناء الصياغة الفنية بشيء من التعديل ، وشيء من التغيير ، وفق منهجه في التعبير ، ووؤيته في التفكير . وهو في جميع الأحوال يصبغ وجهة نظره إلى الواقع التاريخي مهما اقتصر عمله على إعادة الصياغة لأحداث التاريخ ومنها من جديد وهنا أتنا نبحث عن أدب الحرب في المسرح المغربي ، فإنه يمكن أن يقال إن أهم المسرحيات التي شهدها المغرب بعد الاستقلال مسرحية شعرية عن «موقعة وادي المخازن» لحسن

محمد الطريبق ، وقد قدمت فى إطار الاحتفال بذكرى المعركة الخالدة (وادى المخازن)[٦] .

ويركز الطريبق ـ فى هذه المسرحية الشعرية ـ على مضمون بدلنا على الحركة النضالية ، والبطولة التى خاضها الشعب المغربى ضد هجمات البرتغاليين ، وتأكيد أن الأحلاف الخارجية ضد وحدته وسيادته ستنكسر حتما . ولتقديم نموذج لهذا التحالف يلجأ المؤلف إلى الوثيقة التاريخية ـ بوصفها معطى تاريخيا ـ ليصوغها فى النسق المسرحى بين المتوكل وسستبان

بقول اتريكى لسستبان وقد جاء المتوكل يطلب مساعدته :
وبكم جاء يستجير وفى قلبه شوق ، فى مقلتيه تحلى
هو شهم قد جاء يطلب شهما عبقريا ، عن وعده ما تخلى[٧]

أما التناولات عن الأرض وحيازتها ، والبحث عن المصالح الخاصة ، التى تشق غليل الرغبة فى التوسع ، فكانت ضمن المخطط المقرر للبرتغاليين .

«اتريكى» للمتوكل .

نريـــد الشواطئ طـــرا ومـــا
يجاورهـــــا مـــن ربى وتلال
نـــريـــد الســـيـــادة لـــلـــبـــرتـــغـــال
على كـــل شبر تـــحـــت الشمال
نـــريـــد جـــحـــافـــل أعـــبـــدكـــم
لـــنـــعـــمـــل فى خـــدمـــة الـــبـــرتـــغـــال

المتوكل .

فـــكـــل الشواطئ أمـــلـــحـــهـــا
لـــكـــم وجـــمـــيـــع الـــربى والـــحـــال
فمالى حـــــرص على غير عـــــرشى
ومـــــالى اعـــتـــراض على أى حـــــال
لـــكـــم مـــاأردتم فـــكـــل الـــذى
ذكـــرتم حلال عـــلـــيـــكـــم حلال[٨]

غير أن الإحساس بالخطر المحدق بالمغرب هو الذى دفع دبفراطية الدفاع ، للخلاص من هذه الظروف الخارجية ، فحرص على المغاربة ـ مما بأحلاده من أبعاد متعددة ، وما يحمل من التحدى الشامل لعوامل الاضطهاد والاستغلال ـ الهيئ للمعركة ، وبناء استراتيجية الدفاع الحضارية والنهضة الشاملة

«أبو المحاسن :

فد فتحت للورى باب الجهاد ولم
يبعد لنا غير أن نغدو بها السلا
سنصبح الفجر فى حقل البنود ومن
نبع السجيع إذا فى الساحة اهتلا

أبو المحاسن (وقد رفع يديه إلى السماء) :

رب استجب لدعائى وانتقم لى الـ
إسلام واجعل جيوش الكفر نجندر
(بعد صمت قصير)[٩]
عدا تساع فلول العدى فى بلدى
بـــأنفس المال ونحن نـــنـــتـــصر

إن الدعاء بهذا الشكل يرى أن الإسلام يجابه عدوا مارقا كافرا ، ويكون البحث فى إعادة الأمور إلى بنابيعها الحضارية الأصلية حافزا للاستشهاد فى سبيل الدعوة والقضية .

«أبو المحاسن»

هل عندكم عدة .

«النلدى» :

مـــا عـــنـــدنـــا أبـــدا
الا المـــاجـــل نـــرجـــيـــهـــا مواكبنا
بها ســـنـــحـــر أعناق الفوارس فى
يوم الحلاد وتـــرديهم فواصبنا[١٠]

وبعد الاستشهاد ـ على هذا الأساس ـ العمود الفقرى فى شخصية المقاوم ولاتصبح الموت موتا مقدرا ، كما هو الحال فى التراجيديات ، بل محور البطولة الذى يكمل بنية المسرحية على مستوى الفنانات . والصراع الدرامى . إن الموت فى هذا النوع من المسرح اضطرارى ، لأنه يرتبط بالأرض ـ بالقضية أكثر من ارتباطه بالقدر أو القضاء ، إنه اختيارى

إن حس الطريبق بجعل خطه الفكرى خاضعا لتصوره الذهنى للتاريخ . وقد ظهر هذا الخط فى مسرحيته «وادى المخازن» ، وتبلور على نحو أوضح فى مسرحية شعرية أخرى له هى «مأساة بن عباد» . التى دعا فيها إلى التلاحم القومى من أجل المصير المشترك ، والقضايا الواحدة ، فى خلال الشخصية المحورية «يوسف بن تاشفين» ، الطموحة إلى تحقيق التوحد والتلاحم . بعد أن المعتمد بن عباد ـ الذى حوصر ملكه ، ومست سيادته . وتحالفت عليه قوات أحسبة تريد انتزاع استقراره وأمنه ـ تمثل الوجه الآخر للتشرذم والطائفية وتجاوزا لكل المطاحنات والعصبيات التى نحر الكيان العربى ، تدين المسرحية الحرب بين الإخوة الأشقاء . وتؤكد وحدتها الوحدة العربية

ابن صادح .

أنـــا لا أرى فى الحرب غير توجع
وجراحـــهـــا ســـبـــوفـــهـــا نـــتـــقـــطـــع
إن السليب اذا أراد (تفاوضا)
ما كان بعصبه اللسان الطبع[١١]

المعتمد لبوسف بن تاشفين

إنما نحن إخوة جمعتنا
اليوم كالنحل غوة عربية[١٢]

عباد (لجوهرة)
هل من جديد ؟

جوهرة.

لست أدرى مساحتى
فالحبش فى كل الوهاد تحشدا
وجلبنا ما من رحاله واحد
إلا وهلل حاشدا أو كبرا[١٣]

يوسف :

أمة العرب هكذا ضعضعتها غرقة
نسل نخادل وانقسام[١٤]

إن المسرحية تطرح ـ بالخاح ـ عرامة الوضع الذى يحكم الواقع العربى ، على حين ينحه العالم إلى التكتل والوحدة القومية

إن البلاد العربية تشهد اليوم ازدبادا مطردا فى عدد دولها وأقطارها ، ونقصا واضحا فى الوعى والإحساس القومى بين اسائها . وفى هذا بشارة إلى البرعة الإقليمية . وطغيان الثقافة « القطرية » . التى وصفها يوسف بن تاشفين « قصا مطلقا » ، فكان هو الرمز التاريخى الموظف لنقد الحاضر العربى ، وتصبح الحرب فى هذه المسرحية دفاعة بالضرورة ، فهى لم تقم إلا دفاعا عن الحق مقدس كما هو معلوم . وهى بالضرورة حرب مقدسة . ولذا حفت الشهادة فيها . وامكن القول عن القتيل فى الطرف الآخر إنه مجرد قتيل بالضرورة . فتله الحق فاستحق القتل .

وتظهر الدعوة إلى الاستشهاد بوضوح فى مسرحية « مولاى إدريس » **لأحمد عبد السلام البقالى** ، التى اخرجها **الطيب الصديقى** فى المشهد الثامن عشر تبرز الدعوة إلى الجهاد أكثر جلاء .

صوت (بسمع داخل هيجان الناس) فدنا .. فدنا يا إدريس إلى الجهاد فى سبيل الله !

صوت آخر ـ نحن معك يا إدريس .

صوت ثالث . لبيك ... لبيك ..

إدريس قل لشيوخنا بأراشد إن الجهاد ركن من أركان الإسلام .

...

إدريس وهو يحك الإيمان

...

إدريس والفاصل بين المسلم الحقيق والمنافق

من أواد النصر والعبسة ، أو الشهادة فى سبيل الله » فليأت زاده وسلاحه إلى (زليلى) ليبصم إلى حملة المولى إدريس بن عبد الله . حفيد رسول الله ، لقتال المشركين بالله ، والمرتدين عن دين الله ، وتطهير أرض المغرب من المجوس والمناصب والكفاه. والمارقين[١٥]

إن الاسلام كان هو الدافع الأول والأعظم فى حركة تحصير العرب ، وقد أن حض القرآن على نشر الدعوة وإحقاق كلمة العدل والجهاد فى سبيلها

إدريس (من فوق جذع شجرة) أيها الناس ! قال الله تعالى وتعارك . « وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل » وجاهدوا فى الله حق جهاده ، وكتب عليكم القتال وهو كره لكم » فالجهاد ركن من أركان الإسلام . وهو أقصر طرق إلى مرضى الاحرام ، ولاستدال الإيمان بالصلالة ، فلا تقتلوا إلا من خرج لقتالكم من المرتدين والمشركين . واحقنوا دم الأسير والشيخ الكبير ، والمرأة والطفل الصغير ، ولا تحرقوا الكنائس والبيع ، ولا صوامع رهاد النصارى وأديرة الرهبان . ارحموا عزيز قوم ذل ، فإن كتب لكم النصر فرتم بغنائم الدنيا ووعدها الله تعالى ، وإن كتبت لكم الشهادة وجدتم أبواب الجنة مفتوحة لكم وفقنا الله إلى سلوك الهداية لخير الإسلام والمسلمين »[١٦]

لقد استخدم التراث العربى فى هذه المسرحية استخداما إيديولوجيا ، لا معرفيا. ولا تاريخيا ، بمعنى أن هذا الاستخدام حاول السيطرة على

تطور التاريخ بهذا النوع من الفكرة. ويصبح التاريخ في إطار المسرحية إطارا بتلاشى فيه التطور التاريخي، حتى تبدو قوانين التاريخ طبيعية، ثابتة وأبدية، يتم فيها استسلام الناس للقوى المتحكمة في المجتمع، وتصبح دعوة أية طبقة تحيى أنه من الممكن ـ انطلاقا من مصالحها الطبقية، وانطلاقا من وعيها الطبقي ـ أن تنظم المجتمع طبقا لمصالحها.

وهذا التنظيم بعكس على نحو آخر في مسرحيات أخرى تركز على الاستشهاد في سبيل الوطن، كما هو الشأن في مسرحية «بلاد ثورة» لعلي الصقلي، و«بغبت وحدي» لأبي بكر القنوني، من حيث فضح الجهاز القمعي للاستعمار الفرنسي الذي مارس أنواع التعذيب للوطنيين في أثناء مرحلة المقاومة.

إن تباين النسيج الدرامي في شخصيات المسرحيات السالفة الذكر وأحداثها وانتقالها من زمن إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، لا يمس حقيقة السيادة للأرض ـ تمامها الوطني الخالص، فهي مركز الدائرة في الصراع بين الحرية والعبودية، حيث تتم عملية الالتحام بالأرض عبر التجسيد المسرحي في إطار «الصراع الفكري» أو في إطار الصراع الدموي، وقد تتم في إطار العرض التاريخي، كما رأينا ذلك في مسرحيات «وادي المخازن»، و«مأساة ابن عباد»، «حسن الطريبق»، و«مولاي إدريس»، «محمد عبد السلام الفاسي»، أو في إطار الواقع المعاصر، كما سنرى ذلك في مسرحية «نار تحت الجلد» لأحمد بنميمون، حيث تعميم البطولة على مجموعة البشر بدلا من تخصيصها في فرد واحد.

٢ ـ استقلالية المسرح:

المسرح السياسي من منظور تاريخي

فكرة الأرض والارتباط بها، والنضال من أجلها، أو من أجل استردادها، هي فكرة أساسية ومحورية في العمل المسرحي بالمغرب. من واقع المسألة الفلاحية المرتبط بتاريخ النضال الوطني في الأدبية المغربية، ضد مصادرة الأرض، وإكراه أصحابها على تركها، أو الاستيلاء عليها عنوة من قبل المستعمرين الأجانب بالأمس. وهذه المسألة ترتبط بتاريخ الحركة الوطنية المضادة للاستعمار المباشر. وقد برزت بشكل واضح في كثرة من المسرحيات، نذكر منها «الرهوط ـ مكسة أرقام ـ الضفادع الكحلة ـ الخنفرة لمحمد شهرمان، وطورا والمسا الحلو لمحمد دبالما، زمن أجل أرضا لعبد الهادي بوروبع تألمها وإجراحا.

وهناك نموذج لقصة البطولة والحرب في المسرح المغربي الملتزم، يتمثل في المسرحية الشعرية «نار تحت الجلد» لأحمد بنميمون، التي اتخذت من النسيج الدرامي الهادف وسيلة لتحديد معنى البطولة والاستشهاد من أجل الأرض.

(يدخل الضابط وحراسه، إلى أن يصحوا على مقربة من الشهيد)

الضابط : من أنت؟

الشهيد ـ إنسان من هذه الأرض.

الضابط . من أبي أنبت؟

الشهيد : من كل مكان.

الضابط (في لهجة حازمة) هل تعرف أنك تخرق الآن مكانا لا حق لأمثالك فيه؟

الشهيد : (منحديا) بل هذي أرضي
منها نحتاج الشبع جذوري

الضابط : (بتعصب) وتمد لسانك أيضا في وجهي؟
قل من كنت تخاطب؟

الشهيد . (بإباء) نفسي أو أهلي أو أرضي.
لكن ما شأنك في هذا؟

الضابط . (بحزم) هذي سلسلة من أسئلة تخولك لنا (مشيرا إلى يد الشهيد) هل هذي كفك أم فلك؟

الشهيد هي بالنسبة لي الوردة والشمس
هي بالنسبة للفلاحين العمال لديك
القلب العارف في كل زمان
المستنزف نفسه
كي يشرب مائرة سيدك المالك.

الضابط ما شأنك بالفلاحين العمال؟

الشهيد : ابن الأرض وفلاحوها أهلي.

الضابط . أفكارك هذي وصلتنا من قبل
وعرفناك أنبت من أجل التحريض
فلتذهب نبح، وإلا...

الشهيد : (صارخا) لن أذهب ..... لا (الفلاحون يرددون نفس الهتاف السابق).

الفلاحون لا... لا... لا...

الضابط (غاضبا على حراسه) ماذا أسمع؟
هل رددت الأرض هي الأخرى لأه؟[١٧١]

فرفض الفلاحين الذين سلبت أرضهم من قبل الضابط الرمز حملهم يعبرون عن سخطهم على الوضعية التي هم عليها، ويرفضون المعمرين الجدد، والفلاحين المخطوطين المرتبطين سياسيا بحكم المعمرين الجدد في محاولة لتعطيل الصراع الطبقي.

الشهيد الربيع . (يرتدي لباسا ريفيا يتكون من جلباب وعمامة)

من أقصى جهة في شط المتوسط جئت
مسحت عيني زرقته طفلا
غازلت الأمواج خطاي

(صورة طفل وبين عند شاطئ البحر نعت هدماء الصغيرتان بالموج)

اسمي، عفوا، فأنا لا أتذكر لي اسما
وصاحبي من شهداء الثورة في الريف يوفي عن ذكره
فأنا باسمهم، باسم الريف أنبت
عرفني الأرض هناك مني
أشغل في العالمات.[١٧٢]

من خلال هذا «المغرب» لا يمكننا معالجة الموضوع وتحليله دون ربط دلالته بالواقع السياسي والاقتصادي، لأننا لسنا حيال نظريات سياسية، بل أمام أدب سياسي، وفن في الربط بين القضايا الاجتماعية السياسية والفكر السياسي، فكان حرفة في إدانة الظلم والدعوة إلى التحرر. كان الشهيد بكل ما يحمله من عذابات القهر والظلم والعسف

يعرف أن همه ومصيره واحد مع سائر الشخوص ، وأنه كل لايتجزأ ، وأنه ـ من ثم ـ وجب أن تكون وقفتهم وقفة رجل واحد ، على نحو ما ورد فى آخر المسرحية

(نسمع أصوات حرب طلقات رصاص ، وأزيز طائرات نفصف ـ وحينما تهدأ الأصوات نعبر المنصة جماعة من ستة إلى عشر جنود فى حالة فرار ، مهرولين من اليمين إلى اليسار،وعلى الشاشة ، فى أعلى المسرح نرى تراكم جثث الأعداء فى أعداد هائلة يعود الشاهد الربيع إلى صف رفاقه الذين استمعوا إلى شهادته فبعانقوه ويقبلوه ومن بينهم أبصا بجرح الشهيد الثانى ، لكنه هذه المرة من صحابا محوم الأخوة الأعداء) .

الشهيد الربيع الثانى : (يرتدى أسمالا رثة ، ويبدو أنه مات بعد تعذيب وحشى) .

وأنا من وطن الأبطال
أجىء ، وحاضرة فى ذاكرة دمائى أموال
منها للفوا كيف يكونون وقودا
كنت الطفل وكل الأطفال
وردوا البغى الأنوانى
طلبوا سقياه
ونسلحنا ، وصغارا كنا ، ونورعنا نحمى الوطن العالى
وكبرنا فى الساحة لاندرى .
غير هون قتال
هزمت ثورتنا الأولى ، لكنا لم نهزم
ودحرنا عن موطننا ظل المحتل الطامع
وحسبنا أنا الفقراء سنسعد
ونعيش مع الإخوة أحبابا
لكن ما أقسى ما كان لنا من هول مفاجأة
فى آخر هذا الزمن الناجع
الأخوة من دمنا صاروا أعداء
طالما أن نصف بعد عناء قال فقدنا
طالبنا أن نرفع عنا .....
قيود سجون
ألوان محاعات
ولبالى الفقر ...[١٩]

إن الثورة الريفية تعد أعلى مراحل الكفاح الوطنى المسلح ، حيث مزجت بين العمل السياسى والمنظور السياسى ، تاركة آثارها وبصماتها على جذور التاريخ المغربى وفى أثناء المقاومة «لقد كانت المرحلة الأخيرة من هذه المقاومة . وهى حرب الريف ، لافتة للنظر ، وقد افترت من الحد الأدنى الذى كان فى وسعها أن تتحول فيه بالعون الخارجى إلى ثورة تحريرية ومن الممكن أن تعد الانتصارات الريفية من بعض النواحى ـ بطولات باهرة ، فى أنوال (يوليو / تموز ١٩٢١ ضد الجيش الأسبانى مائتى مدفع ، وهى مسعاة أسر بهم الجنرال سلفستر[٢٠]

ولقد تميزت المراحل اللاحقة بالصراع مع الإقطاع الذى خلف الاستعمار،ومن ثم طمحت المسرحية إلى تخليص الإنسان من الركود الإقطاعى ، وتحريره من الاستبداد السياسى . وهذا ما جعل أحمد بنميمون يراوح بين الخاص والعام فى حياة الغربة ، بين شغافها وأحزان الشخصيات التى اختارها لحكايته ، ومن هنا كانت مهمة المناضل فى المسرحية هى تحليل الشروط الموضوعية للتطور التاريخى فى بلده وعصره ، لاتخاذ الموقف النهائى الذى تحلى فى نهاية المسرحية ، حيث كان الفلاحون يغتربون شيئا فشيئا نحو مقدمة المنصة ، ويتوزعون فى ثلاث مجموعات . تتكون كل مجموعة منها من سبعة أشخاص إلى ثمانية ، ويرفعون أياديهم بحاجرهم وفؤوسهم وهراواتهم ، هاتفين فى صوت واحد :

أبنا الأرض
هذا عهد منا وقسم
حتى ننتصر النار الكبرى
نار تكلى فينا فى اللحم وفى العظم وفى الدم
يولد هذا العالم ثائرة فينا
مشتعلا بالثورة
طفلا تتفتح عيناه
بالحب وبالنور
دنيا تحررها من دنيوز ـ
الظلم لتسعث فى آفاق الحلم
أبنا الأرض
أبنا الأرض
عنك سنمسح رجس الماضى ـ
نعيد إليك بكارتك الطفلة هذا عهد منا وقسم
أن نمضى حتى آخرها هذى الرحلة

وبهذا تكون هذه المسرحية مواكبة للحركة الوطنية المغربية منذ الثلاثينيات ، وهى مسرحية تعادها النوء ، فصلا عن التسجيل والمواكبة التاريخية إنها دافعة لحركة التاريخ ، إنها إيداع الإكسير الذى يعبر التاريخ .

إن التاريخ لا يعيد نفسه مطلقا . إنه فى صيرورة ، ومن لا يساهم فى خلق الملحمة ، يصبح فى إبداعه بعيدا عن تجسيد البطل الشعبى فى المقاومة وهذا ما جعل أحمد بنميمون يتخذ الأحداث التاريخية هيكلا رمزيا ، يومئ بها إلى مشاهد حية معاصرة ، بهدف توعية الجماهير المغربية بالحلقات التاريخية ، بل الواقع المعيش .

الطيب الصديقى ومحاولة تأصيل الشكل

أصبح التاريخ معبدا ـ من حيث دوره ووظيفته ـ بالنسبة للطيب الصديقى ، وأصبحت هائدته قوية حين كانت «المقاومة» هى المحور الدرامى الذى يركى حذوة التاريخ الوطنى للشعب المغربى بطولات جهيرة ، تملك قوتها وفاعليتها فى تجسيد الهدف الذى يرمى إليه الكاتب .

لقد جسد الصديقى أطوار معركة «وادى المخازن» فى مسرحية «معارك الملوك الثلاثة» ، التى تحكى صفحة من تاريخ المغرب فى أثناء حكم السعديين . وهى من حيث الموضوع نفسه المسرحية التى كتبها حسن

الطريق ، لكن الفرق يكمن في الإخراج وفي أسلوب الأداء والتشخيص ، وفي محاولة تأصيل الشكل المسرحي الملائم للمضمون .

وإذا نحن عدنا إلى سبب المعركة وحدثها نرجع إلى كون السلطان المتوكل قد أقصي من الحكم ، بعد أن تنكر عمه الملك . وقد حاول المتوكل استرجاع عرشه فراح يستنجد بسبستيان ملك البرتغال(١٥٥٧ ـ ١٥٧٨) .وكان المتوكل قد استعمل ـ على الخصوص ـ المشاعر الصوفية لهذا الأخير ، الذي أراد أن يكون حاميا للعقيدة الكاثوليكية ضد البروتستانت والمسلمين وقد وقعت المعركة في ناحية القصر الكبير ، بين وادي لوكوس ووارده وادي المخازن ، وقتل فيها الملوك الثلاثة

وعلى أن هذا الحدث التاريخي قد مكن المغاربة من الحصول على فوائد مادية على حساب البرتغاليين ، وجعلهم يكسبون حظوة في الخارج ، فإن الصديقي قد فكر في تشكيله بأسلوب جديد ، وتصوره مطابقة للواقع ، وذلك بتعبئة أكبر عدد ممكن من الممثلين والإكسسوارات ، حتى يحقق درجة عالية من الدقة وقد عرضت المسرحية في ملعب لكرة القدم وشارك فيها حوالي ٥٠٠ شخص . كأن معظمهم من عناصر الجيش المغربي ، ولما كان عدد البهائم والأفراد الذين أحيوا هذه المعركة ضخما ، فإنها لم تعرض إلا مرة واحدة ـ كما يقول الدكتور حسن المنيعي

لقد أعاد الصديقي استخدام التاريخ في مسرحيات أخرى ، تشخص بعض المعارك ضد الاحتلال الأجنبي ، كمسرحية «مولاي إسماعيل» و«سيدي عبد الرحمن المجذوب» ـ «وفي سنة ١٩٦٥ قدم مسرحية «المغرب واحد» بميدان مصارعة الثيران بالدار البيضاء وكان عليه أن يسير أعوام التاريخ ، ويوظف الوثائق في بناء عمله هذا ، حيث كان عملا دراميا ، تتلاحق في ثناياه مشاهد المقاومة المغربية ضد الاحتلال البرتغالي . وصولا الاستقلال» (٢٢)

ومن المسرحيات التي يمكن أن تدخل في إطار أدب الحرب ، هذه المسرحيات الآتية . المتشابهة و مضمونها الفكري والإيديولوجي والفني :

١ ـ **ساعة الوطن** ـ بالشعر الشعبي
تأليف : حمد الطيب العلج
أوبريت مخالفة ـ
إخراج : السروشي ـ فريد بنمبارك
ألحان : الكوكبي ـ محمد عبد السلام

٢ ـ **القنطرة** بالشعر الشعبي
تأليف : أحمد الطيب العلج
إخراج : أحمد حسن الحذي ـ الدشراوي
الحان : الكوكبي ـ محمد عبد السلام

٣ ـ **بادق الأم كرار** ـ بربشت
إخراج فريد بمبارك
تقديم وأداء المسرح الجامعي

٤ ـ **الواقعة** :
تأليف : عبد الله شقرون
إخراج محمد عفيفي

٥ ـ **أمجاد محمد الثالث** :
تأليف : إدريس الشاذلي
إخراج : الزباني

وسنى جل هذه الأعمال ، في مضمونها وبعدها السياسي ، مرتبطة بالتاريخ من منظور لاحتلال على نحو يجعلها تبقى التطور التاريخي ، وحتمية التغيير ، حتى إن : نضج الأحداث يجعل الصراع مضمونه في مسرحية «القنطرة» لأحمد الطيب العلج ، يرى كيف أن العلاقات المتوترة بين «السي حمزة» و«السي بوعزة» كانت نسب المعارك ، ونهرق الدماء من أجل الماء ، وكأن الصراع ما زال قائما . تبدأ المعركة هكذا :

أحدهم

النار كدات النار كدات
بأولاد الحلال طبعو النار
كولوا للشيخ راها شعلات
والمصيبة الحار مع الحار

الوعراوي :

هما جبدوا والناس شهود
هما اللي بدوا بكلام العار

الحمراوي

هما اللي تعدوا الحدود
وهما اللي شعلوا هاد النار(٢٣)

ثم يأتي الحل أخيراً بعد مد قنطرة بين المتعاديين ، وتحقيق مزيد من التقارب ، في إطار رومانسي ، حيث كان حب «سامة» بنت بوعزة لإدريس بن السي حمزة في نظر العلج هو البديل للصراع ، بل هو السلم النهائي للحرب القائمة وبهذا يتم القفز فوق كثير من الأسباب والعوامل التي خلفت الصراع وهذا ما يجعلني أقول إن البعد الحقيقي لمفهومه التحرري في تلك المسرحيات ـ والقنطرة نموذج ـ لا يرقى إلى المستوى الواقعي ليتخذ لبعد بعدا فلسفيا .

الموقف من الحرب من منظور لاجدلي :

ومن بين المسرحيات التي نريد أن نطرح موضوع الحرب طرحا «إنسانيا» ، وتصطبغ الوجه الآخر للحرب التي تفرح المنتصرين والأوامل والعقراء واليتامى ، مسرحية «القنطرة» لمحمد العربي الحطابي ، ومسرحية «الشهيد» **لأحمد الطيب العلج** .

في الأولى نلمس إدانة للحرب في جدلية الحوار بين الواعد والمحاث ؛ وهي إدانة تتخذ لنفسها صبغة فلسفية .

الواعد : الصحو صفة ملازمة للبشر ، وهو يدعو إلى الاستسلام ... وعلى هذا فالاستسلام وحده هو الذي يبين عن فهم عميق للحياة .

المحاث : (مشيرا إلى الخيال الذي بحته) النبحة ، سوف أبحث في

هذا المثال روح المقاومة ، فأحطه متمردا على البؤس والتشرد والاستسلام ، تلك المعاني التي تمثلها أنت ، وتقف أمامها عاجزا .

الزاهد وماذا بعد ذلك ؟ سأبقى أنا هو أنا ـ زاهدا مستسلما ، فليس تمثالك بقادر على تغييري .

المحاث : نعم بالحروب التي اخترعها الطغاة من الأباطرة والحكام لتحليد ذكرى الشر على الأرض أن يضطروا إلى بعض الحيوانات التي يمكن أن ترضي شهواتهم الصحيحة الغامضة ، كالملاكمة ، ومصارعة الثيران ، وصيد الحيوانات المفترسة .[٢٤]

غير أن التجريد الذي طغى على دلالات هذه المسرحية ، يجعل مسألة ارتباط الوعي الفلسفي بالعلاقات الاجتماعية تظل مطروحة للنقاش ، لأن هذا النوع من الوعي ـ كالوعي الاجتماعي إجمالا ـ مرتبط بالمجتمع وتابع له ، لايحمل من الفلسفة نظرة إلى العالم وأداة للتعبير ، ترتبط بروابط الإنسان مع الواقع ، وبروابط البشر بعضهم مع بعض ، خصوصا أنها تهتم بدائرة خاصة من الأسئلة المنصبة على الروابط المتبادلة بين الوعي والوجود ، أي المسألة المرتبطة بالنظرة إلى العالم . إن الصفة النوعية للفلسفة تكمن في أنها نظرة البشر إلى العالم ، وهذه الصفة هي التي نلاحظ غيابها في هذه المسرحية ، بل في المسرحية الثانية كذلك ، مسرحية « الشهيد » للطيب العلج ، الذي محور صياغتها حول سلبيات الحرب ومناقشة أبعادها .

ويقول الدكتور علي الراعي عن هذه المسرحية : « هي مسرحية من فصل واحد ، نجد فيها جنديا عجوزا وشابا الثياب يطرق بابه منزل صغير تديره أسرة مكونة من الزوج مملوك وزوجته سكينة وابنتاها سناء وضحى ، والثانية ابنتها من زوج سابق

« يطرق الجندي الباب ، ويلح في الطرق ، فحين يفتح الباب تفاجأ سكينة بمنظر الجندي المزري ، فتكاد تطرده طردا ، وتزعم أن لا أكل بالمنزل ولا مأوى ، وأن على الجندي الغريب أن يرحل ، وهنا يدخل الزوج ويعلم أن الجندي يملك دراهم كثيرة ، وأنه قادر على الدفع فورا ، فيعتذر له عن معاملة زوجته الخشنة ، ويأمر له بالطعام . ويعده بأن يبيت بالأصطبل .

« ينجذب الجندي انجذابا شديدا نحو ضحى ، ابنة سكينة من زوج سابق ، يجد لذة خاصة في أن يدعوها ابنته ومن حديثه يدور بين سكينة وبين الجندي . وهما منفردان ، نعلم أن الزوج السابق لسكينة هو هذا الجندي الذي ترك الثياب ، الذي تمتلئ مخيلته بالخنادق من قبل ومن بعد .

« ونعلم أنه كان يوما ما ممثلا كبيرا ، فأساء النقاد إليه . ولا يجد الجندي بدا من ترك هذه المهنة الخاسرة وتقوم حرب فيقرر أن ينخرط في سلك جنودها ، سعيا وراء المال ، مقسما ألا ينال أحدا من الأعداء بسوء .. لأن الحرب التي يخوضها هي حرب عدوانية ظالمة : ثم يستحي الجندي عن خدماته ، فيعود إلى المدينة بحثا عن زوجته وابنته التي أنجبها منها وتركها وهي بعد صغيرة »[٢٥]

وبعد أن يتعرف الجندي على سكينة ، ويعرف أن الوضع قد صار

معبراً لما كان يعتقد ، بل محرجاً خصوصا أن ذاكرة ابنه قد وشمت عونه ـ فإنه يقلب عائدا إلى الحرب .

سكيبة : بعد أيام قلائل من عيشه ... كان ضمن شهداء الفريق الأول .

الحندى : شهداء ... أتسمين ضحايا هذه الحرب شهداء ؟ حديعة وأى حديعة ! ... بل أكبر حدعة عرفها الإنسان منذ الأزل ... كلمة شهداء هاته ... أكبر مغالطة يستخدمها الطغاة السفاحون للتعرير بالأبرياء السذج وتقديمهم لساحات الحمد والنعص والكراهية والموت على أنها ساحات الشرف والمحد والعزة والكرامة ... بكل بساطة دفاعا عن أفكار لايعرفونها ، ولايؤمنون بها ... وليفضوا نحبهم قربانا لحب التسلط ... والتوسع والسيطرة ... وفرض النفود ... شهداء ! متى كان الذى يموت فى حرب ظالمة على غزو الشعوب وإذلال الضعفاء شهيدا ؟ ! ... لا ياسيدتى ... ما عملك إلا أكذوبة اخترعها الموهوبون المغرورون أعداء الإنسانية والمحبة والسلام ... ماعملك إلا أكذوبة يستعملها القتلة السفلة ليبرروا مجازرهم ، ومذابحهم التى تذهب ضحيتها عديدة لقاء وهم كاذب سموه النصر ، ويدعونه الفوز ... فشتان الكاسب والمكسوب .. شتان القاتل والمقتول .. [٢٦]

وشخصية الحندى فى هذه المسرحية ، ومشكلة فى حياته العبء بعد تسلط النقاد عليه بالنقد اللاذع ، والسخط والحط من أعماله ـ كلها عوامل حددت وعيه ، بل بواعث العمل عنده ، بعد عشله فى العوده إلى زوجته وابنته لكنه وعى شقى ، يرى فى حب المال من أجل الجاه والثراء ردا على المنتقدين أما عن عشله العاطفى فيرى أن الاستسلام هو الحل النهائى له وهذا ما يجعل الصعوبة الفعلية فى مثل هذا العمل هو كيفية تصفيه ردية القاتل وأنانيته والخروج به من العادة إلى الطبيعة ، ليتحول الشخص إلى رمز المقاوم الذى يسخط فى الواقع وهو مسلح بالوعى الحقيق الذى يجعله مؤمنا بقضيته التى هى قضية الإنسان .

وبخالف الرمز الذى يدعو إليه هذا الحندى

«أنا ، وبكل انانية ، وملا تواضع ، وبهذه الاسمال البالية الوتة ، أسنحق تمثالا يكتب عليه الحندى المسالم [٢٧] .

وهذه لغة تتكرر فى كل اجزاء المسرحية بوصفها وسيلة لإقناعنا بموقفه الاستسلامى

الحندى.ولكن من الاحسن ان اظل شهيدا ... ومن الانسب لنا جميعا الا تحدث ثورة فى هذا المأوى العادى المطمئن ولنستسلم للقدر مادمنا لاحيلة له إلا الاستسلام [٢٨]

إنه التأرجح بين عدة احتمالات ؛ فالقلق النفسى . او عدم الاستقرار ، سمة صبغت نظرة البطل إلى الوجود ، دون أن نعطى هذا التأرجح بالدعوة إلى الحياة والمحبة والسلام .

الحندى .المسألة مسألة إيمان . وانا مؤمن بالحياة ، والمحبة ، والسلام . إن نسمة الدين بوأهيم الأحل المختوم وهم على فراشهم الوتير تفوق نسمة الذين يستشهدون فى ساحة الشرف [٢٩]

وهكذا يصبح الموقف النهائى للجندى بارزا ، يؤكد بوضوح مأوأته للاستشهاد ودعوته إلى الاستسلام بل إلى الحياد .

إن الواقع يؤكد أن لامحال للحياد فى الحرب . والسبب بسيط ؛ فحيث أنه لامكان ـ مطلقا ـ للحياد ، فإنه لا مكان ـ مكانيا ـ للحياد وإلا فأين إذن نضع هذا النموذج الذى يبحث عن المساواة والإنصاف والديمقراطية ؟ إن الديمقراطية لا تتحقق من تلقاء ذاتها ، بل تحتاج إلى أدوات تتحقق بها . وأدوات الحرب هى البشر أساسا ، والأسلحة أدوات ثانية . وبالأدوات تزاح العوائق من وجه تحقيق الديمقراطية وهنا نجد أن « البطل » عند الطيب العلج لم يتخلص من الرؤى المغلوطة ، بل من النعمة الرومانسية التى لازمته ، حيث الحب المجرد هو الطاغى على العلاقات البشرية فى أعماله ، وما يجب تأكيده هو أنه لا معنى للحب إلا مسيسا ، حتى نعرف المعسكر الذى يدافع عنه الكاتب إن من حرح من الحرب ؛ من السياسة ومن مطلقها ، كمن حرح إلى لا محل . وهذا ما يؤكده الحندى فى المسرحية .

عروبة المعركة / حقيقة قومية :

جبل الغضب فى المسرح المغربى

«عبدالكريم برشيد»

مدخل أساسى :

على الرغم من أن الحرب لا تأتى إلا بعد الاستعداد لها فإنها تأتى دائما قبل أن يتم هذا الاستعداد ، وهذا طبعا ليس سوى نتيجة منطقية لطبيعة الأمور ؛ أى نتيجة لتخلف الواقع عن الوعى المتقدم ، أو لتقدم القيادة على القاعدة ـ لا فرق .

لقد استطاعت هزيمة ١٩٦٧ نفويض الدعائم المزيفة التى عجزت عن ترسيخ العلاقات والصيغ الديمقراطية الثورية على أسس موضوعية من الوعى والإدراك الكامل للمسؤولية ، وأظهرت عجز الأنظمة العربية عن إرساء قواعد الديمقراطية فى الداخل ، وتوحيد الجبهة فى الخارج من أجل تحرير الإنسان من الاستغلال ، وتحرير الأرض الفلسطينية والعربية .

وكان رد الفعل على الهزيمة ولادة مدّ احتجاجى ، عم الوطن العربى بعد الانهيار والمفاجأة بالحرب ، وممارستها ومراحلها وحجمها وأهدافها . فقد وضع كل شىء فى الميزان ، بعد هذا الزلزال العنيف الذى ضرب العقلية الرجعية وفضحها ، وأزال الأقنعة من على وجوهها هالك جميع الأدب ومقاييسه لمراجعة جذرية ، مبدأ يتخذ طرقا جديدا لرؤاه ، بعضها يعلن الهرب من مواجهة الحاضر عبر اللجوء إلى صياغات الماضى ، وبعلن اللاعقلانية . ويرتمى للعبث ، وبعضها حاول إعادة اكتشاف الواقع العربى وكشفه والإسهام فى تغييره ، بدءا برسم الحاضر بكل نقائضه ، لتحديد أفق المستقبل بنظرة معبرة لما كان سائدا قبل الهزيمة .

وبعيدا عن الأدب المحايد الذى هو الوجه الآخر النادر لأدب سلطة القمع ، نجد أن المسرح المغربى قد انوخط بالمعركة بعد الانهيار ، لكنه ليس انهيار الإبداع والأمل ، لقد أخذ هذا المسرح طابع الشمول ليحمل للفهم الاجتماعية المتوارثة والمتولدة من الظروف الجبانية ـ ضمن سلسلة متصلة من العادات والتقاليد والمفاهيم ـ دورا أساسيا فى صياغة الناء

الدرامى للمسرحية ، انطلاقا من التحريب والتجربة ، والتجريب لا يتأسس فى فراغ ، إنه يتأسس فى التجربة الملموسة نفسها ، بوصفه حرية منها ، بطرا لتأثير ذلك الفهم على تحمل الوضع الاجتماعى والاقتصادى والفكرى للإنسان العربى الذى يعيش فى ظروف « التخلف » .

ولعل أول ملاحظة أساسية بعد التجربة هى أن المسرح الذى كان نفسيا عاريا فى عملية التهريب الرخيص والنسبة السافطة ، قد أعلن عن إفلاسه الفكرى ، وبدأ يتشكل على أرض الواقع إبداع رؤية لا يحدها الخوف . ولا يؤطرها الوهم ، إبداعا من أجل بناء ثقافة المعارضة الجذرية ومن هنا جاءت كثافة الإنتاج المسرحى المغربى بالنسبة للفترات السابقة : فخروج إلى الوجود من دوامى جديد ، ومسرح جديد نابع من هوية المبدعين المسرحيين أنفسهم . الذين يؤكدون انتماءهم التاريخى الراهن ، ويؤمنون بمستقبل الأمة العربية . بعد الالتزام بمعرفة المعركة حقيقة فهمية .

إن مفاهيم ديناميكية لاهثة هى التى تقود الأمة العربية فى بحثها عن ذاتها وتحقيق إمكاناتها ، وهذه المفاهيم جميعها تستمد نسغها من ثورية واعية تعصف بالأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية التى خلقتها عصور الانحطاط والتجمد والتحجر ، وتمنع أشياء كثيرة كانت راسخة فى الحقل الأدبى ، كالإمعان فى الذاتية ، وفى الانسياق وراء مسرح المتعة والترفيه ، وتثير الحاجة إلى مسرح مرتبط بواقعنا الاجتماعى ، تمهيدا لظهور فهم أدبية جديدة ، تلوح فى الانحاء الاحتفالى وقد بناه عبدالكريم برشيد ، وأحمد العراقى ، ومحمد مكين . وهو نتاج بحث عن الديمقراطية ، التى باتت مطلبا عاما فى كل الأقطار العربية ، وهما مشتركا بين المبدعين الملتزمين فى المشرق العربى .

وبالنظر إلى أن الإنسان قيمة فى ذاته . وأن له حقه ، فردا وجماعة ، فى التعبير عن رأيه عند المشاركة فى صنع القرار السياسى والاقتصادى والاجتماعى ، فإن تحقيق تقدم هذا الإنسان ، وسعادته : وبهضة الوطن ، تطرح جميعا ـ فى إلحاح ـ إشكالية الديمقراطية على المستويين الشكلى والجوهرى .

فالديمقراطية لم تتوقف عند حدود انتزاع الاستقلال الوطنى ، بل أخذت أبعادا إضافية نتيجة لقصور الفئات الحاكمة الإقطاعية والبورجوازية ـ بعد نيل الاستقلال السياسى ـ فى مواجهة تحدى « التخلف » ، وفى إعطاء مضمون اجتماعى للديمقراطية ، ذلك أن إمساك الرأسمال الإمبريالى بكل مقدرات الاقتصاد الوطنى ـ المالية والصناعية والتجارية والزراعية ـ قد جعله يتحكم فى توجيه الاقتصاد الوطنى إلى خدمة الأغراض الإمبريالية ، وجعل الخلفيات الرئيسية وموضع التصادم المباشر مع الإمبريالية وعملائها مركزا فى كل الخواص الأساسية التالية .

١ ـ القضايا الوطنية
٢ ـ القضية الفلسطينية والأرض العربية المحتلة
٣ ـ النزول العربى
٤ ـ الأنظمة الرجعية ومصيرها .

وعندما نرجع إلى تحليل كثافة الإنتاج المسرحى فى هذه الفترة (١٩٦٧ ـ ١٩٨٠) نجد أنها لم ترتبط بطريقة اعتباطية بصراع الواقع ، إنها ليست فى جوهرها إلا التعبير الفكرى السليم للمسار الفعلى الواعى ؛ لأنه لاشىء يحدث بدون قصد واع ، وبدون غاية محددة. ومن هنا نقف عند عبد الكريم برشيد بوصفه تمثلا لهذه المرحلة .

عبد الكريم برشيد أو تمثل جبل الغضب

من النماذج المتقدمة التى انخرطت فى هذا الواقع احتراما واعيا نذكر مسرحية « عنترة فى المرايا المكسرة » لعبد الكريم برشيد ، التى كتبت فى سنة ١٩٧٠ ، وإن لم نعرف طريقها إلى الخشبة إلا فى صيف ١٩٧٤ ، و « عطيل والخيل والبارود » ، و « حكاية العربة » و « فاوست والأميرة الصلعاء » و « عرس الأطلس » ، التى تتحدث عن حرب لبنان والتفرقة العربية ، وسياسة التشريد التى طغت على الواقع العربى

لقد جاءت مسرحية « عنترة فى المرايا المكسرة » بعد الهزيمة العربية ، لا لتطرح عنترة الشخص ، لكن لتطرح عنترة الفكرة. ليس عنترة كما هو معروف فى التاريخ أو الملحمة . ولكن كما هو مرسوم فى الذاكرة العربية ، وفى النفس العربية ، أى بوصفه « رمزا للقوة . والتحرر » ومحاربة الاضطهاد والاستغلال .

« فهناك فى المسرحية واوية نفايدى يتحلق حوله الناس يوميا فى إحدى الساحات العامة ليحكى لهم عن عنترة العبسى ولكن ـ ولأن كل واحد من هذه الحلقة من المقهورين والمحرومين المستلبين ـ فقد كان كل واحد منهم يرى نفسه عنترة ، فكان يهرب من الواقع إلى الوهم ، وينتظر اليوم الذى يرغم فيه مجتمعه على أن يقول له (كر واست حر) » .[٣٠]

فالحلقة ـ إذن ـ من حيث هى فن شعبى ، ليست سوى مطلق ـ لا أكثر ـ للقيام بتشريح « إكلينيكى » لواقع الإنسان العربى ولعقليته ولروحه إن عنترة ـ كما يقول عبدالكريم برشيد ـ يصبح مجرد حلم للفقراء ، حلم العبيد فى الحرية وفى كسر القيد وانتزاع الاعتراف من القبيلة الحائرة .

لقد كتب برشيد هذه المسرحية بوحى من الغضب ، فجاءت سوداء قاتمة ، تعتمد على تعرية الإنسان العربى ، سيما وأن تحرير الأرض ، حسب دلالات المسرحية ، رهن بتحرير الإنسان فى الداخل . فعنترة العبد لا يمكن أن يقاوم أعداء عبس ما دامت قيود عبس فى أقدامه ، وكيف يبحث عن أعدائه هناك وهم هنا ؟

إن كل الشخصيات الهشة ـ فى المسرحية ـ تتكسر فى اختتام عموت الراعى متأثرا بجرحه ، ويصبح المعنى فى ليل المدينة الحالك السواد ، أما هادى السحين فقد اعترف به أمه أخيرا ، وذلك بعد أن ظلت طوال المسرحية تنكر أمومتها له

المسرحية ـ إذن ـ تنتهى موقفا فكريا ، فهناك الدعوة إلى الوحدة ، وحدة الإنسان العربى أولا ، ثم وحدة الأرض ثانيا ، وضرب الفكر الأسطورى ثالثا ، لكن هذه « الدعوات » إلى الوحدة تصطدم بنوعية التركيب الاجتماعى القائم على التعاون الطبقى ، الأمر الذى يجعل المبدأ الاشتراكى شرطا أساسيا لتكوين الوحدة

وهذا تعد هذه المسرحية ، تعرية للتحالف العضوى بين الأسطورة والفئات المستغلة (بفتح العين) بها ، حيث تصبح شخصية البطل الراعى معتمدة على أو نوبة القوة العنترية فى تخلفها وتشبثها بالماضى

الذى أصبح عبدها تحرية وجودية ، وبطل الهادى مرا لشوه الوعى الجديد ، وممثلا للقوى الماشية ، القوى التى لا تفهر ، بالرغم من سياسة القمع والإبادة التى يتعرض لها التقدميون العرب .

يقول :

« أن تحارب الموت شىء عبث . ولكن أن تحارب تحاو الموت فهذا شىء معقول » .

معبكو . (باضطراب) الخرد؟ ولكنى ضعيف . ألا ترى أنى ضعيف؟

الهادى . أرى ضعفك ، وأرى ضعفى أنا ، ولكن ألا ترى أن ضعفى وضعفك ، وضعف كل ضعيف ، ينتج قوة ؟ . أنت تريد أن تعيش . أليس كذلك ؟ إذن لابد أن تقهر ضعفك . لأن الموت فى أصله ضعف والحياة قوة . . يجب أن تحارب كل ما يفرض عليك الضعف . ألا ترى أنه ليس معقولا أن تموت هى . ليعيش ذلك الوهم الذى يسمونه له أنها كل ، يخدمه الكهنة ، تقام له الطقوس ، يحرق له البخور ، توقد له الشموع ، تقدم له الذبائح كضحايا [٣١]

وهذا الواقع ، أعنى واقع ما بعد النكسة ، هو الذى جعل «معبكو» ـ بوصفه شخصية لها موقعها فى المسرحية ـ يختار طريقة النقد اللاذع المشوب بالسخط على ما أفرزته سلبية السقوط فى السلبيات والانحرافات

معبكو: كلما بوعدتهم ضحكوا . وأعطونى سبعا من خشب وفرسا من خشب . وقالوا لى حارب حول طواحين الهواء ولكنى سأحارب ـ لا سبعا من خشب . ولكن سبعا من لحم » . [٣٢]

وينتقل وجه العصب والرفض فى هذه المسرحية بشكل يطغى عليه الاشتعال حدث الهزيمة وهذا ما ولد رفض الانتماء والولاء ، والطاعة والانقياد للفكر الذى قاد إلى الهزيمة .

« الهادى العبد لا يحس وجوده . نحن عبيد ـ يجب أن نعترف بهذا كل شىء طل يستعبدنا الواقع ، العبيات ، الأوهام . الأصنام ، صور محنطة بالفرش تملأ نجفتنا . يجب أن نقنع نفسك أنك الإنسان ـ الحقيقة الأولى والأخيرة .. نحن عبيد لأصنام نصنعها بأيدينا ثم نعبدها » [٣٣]

وهذا النوع من الوعى الجديد يتبلور فى أعمال أخرى لعبد الكريم برشيد ، حيث يتجه الصراع عنده مستويات ، لكنها تميل جميعا إلى التعبير الاجتماعى لوضع الإنسان المأساوى فى الوجود ، على نحو ما يطرحه جليا فى مسرحياته « فاوست والأميرة الصلعاء » ، « وحكاية العربة » ، « رعطيل والحبل والمارود » ، وكلها تدين ظروف المجتمع التحاوى الحر ، وتدين اضطهاد الظروف المادية للإنسان ، وفقدان القيم ، وعدم القدرة على تحقيق الذات . والتطلعات المكبوتة، حلم النجاح الزائف . واستلاب المرء عن مكانته . والأحلام والأوهام . ونجد هذا الصراع بعدين رئيسيين . خارجى وداخلى . اجتماعى (سياسى الدلالة) وذاتى (نفسى الدلالة) .

يقول فاوست :

« أرى أطفالا صغارا يجمعون أعقاب السجائر ، أرى من يبحث فى الظلمات القذرة ، أرى أناسا يدعون العلم والحكمة ، أرى غيرهم يدعون العظمة والولاية ، أرى حلاقين فى زى القصاة ، أرى سكارى فى زى الفقهاء ، أرى نساء احترفن الندب فى المآتم والبكاء ، فظيع ما أراه . فظيع فظيع » [٣٤]

ويقول ماما نويل فى مسرحية حكاية العربة

« حثتكم أطفالى من غمة الفضاء
تدللت إليكم
أمطرنى السماء
حثتكم بالعرائس بالطائرات
بالدمى الراقصة
حثتكم بالقبعة بالأقنعة
بالمدافع الورقية
افترحوا ـ افترحوا يا أطفالى المحنس . كل شىء لكم
الماوود والسادق والحبل الخشبية . . » [٣٥]

وهى نفس النغمة التى نجد صداها فى شخصية « أبو حامد » فى مسرحية « عرس الأطلس » ، حيث تتابعه المسخ فى لعبة الساحر ولعبة الحمان تصبح قمعاء ، ولعبة الفروسية تصبح حربة ضاحية ، وأيضا فإن شخصية القصر فى مسرحية « العربة » تنقل إلينا نفس الموقف

« اسمعوا يا أتباعى فى كل مكان ! .. ما يهمنى هو أن تمشى العربة احرقوا لى هذه المدن ... كل المدن . فليرقص المحرقون على الجمر ، ليرقصوا على وقع الألم » .

أما مسرحية « عطيل والحبل والماوود » فهى كتابة جاءت تتجه لتتفاعل مع الحركات التحررية فى أفريقيا . لهذا أعاد عبدالكريم برشيد عطيل « وهو الإنسان المغربى الأسود » إلى وطنه ليسقط من باخرة الاستعمار والعنصرية والاوتزاق والملاحظ أن الاستعمار ـ وهو شخصية مجردة ـ قد حول إلى حفيفة تمثلها المخرج ، أى الشخص الذى يوزع الأدوار والخواتم ، ويرسم حركة الممثلين وفق رغبته الخفية ، ويتحكم فى عملية توزيع الإنارة . حتى إن المسرحية تنطلق من لعبة بسيطة بين ممثلين ومخرج ، لتصور مشاكل مصيرية ، تهم الإنسان المعاصر فى كل مكان . ونحاول أن نجعل من رقعة مكانية صغيرة تمثلها الخشبة ، إطارا جغرافيا واسعا ، يستغرب الصراع بين الإمبريالية العالمية والقوى التى تسعى للتحرر .

وهذا ما جعل الكاتب يخلق ثلاثى التاريخى معادلات مسرحية . مكان للاستعمار معادله الموضوعى (المخرج) . وللتسلق الطبقى معادله أيضا ـ رقعة ، وللاوتزاق بالقتل نجد كلا من عطيل وشهرباو ، كما أن أحداثا تاريخية كان لابد أن نجد لها معادلات موضوعية لتصبح شيئا محسدا فوق الخشبة ، فعمل المخرج لم يكن ـ فقط ـ موجها للاختصاص الاقتصادى ، بل كان أيضا تعرية حضارية وهو بتهكمه وصفته كمخرج يخول له الحق فى إعطاء ممثليه أدوارهم وحواراتهم ومواقفهم وأسماءهم وهوياتهم . ويمكن أن نلمس ذلك من خلال المشهد الآتى :

ـ لابد أن نسلحوا عن ذواتكم
ـ نتسلح ؟

ـ وأن تتحللوا عن ماضيكم

ـ نتحلل ؟

ـ وعن قوميتكم وكل الانتماءات كيفما كانت ، أريدكم أن تتعروا .

ـ لا . عيب ماتقوله ياسيدى ! نتعرى ؟ !

ـ يهدى لكم أثواب جديدة ، إنكم الآن وجود فقط ، وجود بلا هوية ليست لكم ملامح معينة ؛ ليست لكم ميزات أنتم اصباغ فى يد رسام ، تملكون قابلية التحول. أسماؤكم ؟ لقد سبقوها بسبم ادواركم الاولى ـ بسبم كل شىء . ادواركم هى ماسأعطيكم بعد حين . اما من خلق الاسماء ، ويركب حروفها ويورعها »[٣٦]

والآن . وبعد تقديم نموذج لمسرح العصب والرقص ، فلا بد من القول إن الوضعية التى نر فيها العالم العربى قد أتاحت لرجل المسرح المغربى بعدا جديدا ورؤية معايرة لما كان سائدا من قبل . وهذا لا يعنى انعدام وجود أعمال هامشية سقطت فى الانبهار بالغرب ، فقد أغضب المفاجأة بها وممارستها ومراحلها تخبط وارتباك وعدم وضوح فى الرؤية ، زيادة على عدم فعالية أدوات التحليل المستخدمة فى مواجهة الوضع الناشئ ، فظل بعض المسرحيين يلوذون عن هذا الواقع لإدحاله فى حيز تلك الأدوات . لقد نشأ انفصام بين الرؤية والممارسة ، تبلور على نحو أوضح فى مسرحيات **محمد الكغاط** ، التى طغى عليها التسطيح للقضايا المراد معالجتها . وهذا هو الوجه السلبى للمسرح المغربى.

المسرح الوثائقى والمقاومة .

إن ما يميز أدب الحرب فى المسرح المغربى هو وجود أعمال مسرحية تحمل طابعا خاصا ، شكل لمسه فنيا منميزا هو تيار المسرح التسجيلى الذى ارتبط بالقضية الفلسطينية ارتباطا عضويا ، حيث ركز على أن التحرير ينبع من قوهة البندقية ، وأن البندقية ذاتها تنبع من إرادة التحرير ، وإرادة التحرير ليست إلا النتاج الطبيعى والمنطقى والحتمى للمقاومة فى معناها الواسع ـ المقاومة على صعيد الرقص ، وعلى صعيد التمسك الصلب بالجذور والمواقف .

مثل هذا النوع من المقاومة يتجد شكله الرائد فى العمل السياسى والعمل الثقافى ، وبشكل هذان العاملان المتزامنان اللذان يكمل واحدهما الآخر الأرض الخصبة التى تتولد المقاومة المسلحة وتحتضنها وتضمن استمرار مسيرتها وتحيطها بالضمانات

ومن المسرحيات التى اتجهت لنفسها هذا البعد ، وتتكأت على الوعى بالقضية الفلسطينية ، أذكر مسرحية «موال المنادق» . وهى تركيب شعرى يمزج بين التاريخ والوثائق التى استند إليها عبدالكريم برشيد عندما أخرج هذا العمل ليدافع به عن الأرض وقضية الإنسان الذى يواجه التحديات الداخلية والخارجية فى بلده وفى المنفى . وهناك مسرحية «حريران شهادة ميلاد» لأحمد العراقى ، وهى مسرحية تسجيلية ، يتمزج فيها النقد اللاذع لوسائل الإعلام المرتبطة ببعض الأنظمة العربية الرجعية التى تعمت فى الواقع «الهش» بحقائق مزورة ، من أجل تعمية الجماهير العربية ومغالطتها ، لتضرب صفحا عن نهضتها وعيها .

المذيع : ايها العرب فى كل مكان ! إن الجيوش العربية المظفرة (بعد صمت طويل) تعيد أمجاد موقعة حطين

الجميع الله أكبر ـ فتح من الله ونصر ـ

المذيع الجيوش العربية تحرر أراضيها المغتصبة ـ إنهم يتقدمون والاعداء يولون الأدبار مخلفين وراءهم العتاد والجرحى . لم يبق إلا بضع مراسيح وسندحل تل ابيب ـ سندخل المدينة فى الصباح ... (بهم الظلام القاتمة .. عبر نور خافت . يسمع أزيز طائرات . . اصوات قنابل ... رصاص المتسللون يهرعون ـ يجرون ـ يدحلون ـ يخرجون ـ يصطدم بعضهم ببعض . يسقطون موتى .)

الفلاح صاح حفنا

الشخص الاول ـ الصفة العربية

الشخص الثانى ـ هضبة الجولان

الشخص الاول ـ عرة

الشخص الثانى ـ سباء [٣٧]

وهذه الظروف المستجدة التى أحاطت بالشعب الفلسطينى وبالعرب بعد النكبة الثانية ١٩٦٧ ، كان لها أثرها فى اختيار شخصيات المسرحيات فأحداث الأردن فى عام ١٩٧٠ ، وما تبعها من ضغوط تعرض لها الإنسان الفلسطينى فى لبنان ، وبعدها حرب أكتوبر ١٩٧٣ والمواجهة الفعلية بين الفلسطينى والعدو الإسرائيلى فى داخل الأرض المحتلة وفى خارجها ، شكلت جميعها منطلقات متعددة لرجل المسرح ، وأسهمت إلى حد كبير فى إبراز الشخصية النضالية للإنسان الفلسطينى وتحديدها فى هذا النوع من المسرح

كانت الصورة التى برزت لهذا الإنسان المناضل هى صورة الفدائى الذى يولد مع الشعب بكل معاناته وآلامه ، وبكل حزنه ووعيه . إن الفدائى لم يهبط من السماء بل ترعرع وسط أكواخ المخيمات فى مجتمع يسوده البؤس والاضطهاد والقهر ، على أن هذا الفدائى قريب منا ، وليس بطلا أسطوريا يحقق المعجزات ، ولا تمثالا جامدا لا حياة فيه . إنه إنسان صاحب قضية ، بعى أبعاد هذه القضية ، وقد اكتشف الطريق الذى يوصله إلى تحقيق أهدافه لاسترجاع حقه ، دون أن ينتظر العون من غيره ، أو يجلس يائسا ينتظر الأقدار عليها تفرج كربه ؛ وترد له حقه

وفى مسرحية «حزيران شهادة ميلاد» ، يأخذ البطل ـ سرحان ـ البعد الرمزى للمناضل الذى يحارب من أجل قضية عادلة .

وهذا البطل الرمز هو الذى أصبح محور المسرحية ، بل محور الواقع الذى أحدث منه مادتها الخام . فسرحان مناضل لم يرتكب جريمة قتل ، بل قام بعملية بلفت بها الرأى العام إلى وجوده وهويته

سرحان من أجل بلادى ـ من أجل بلادى . من أجل والدتى قتلة (المولبس يدخلونه)

رومرت (يعود إلى منصة الخطابة) أيها النواب ـ يجب أن تساعد إسرائيل حتى ننسى لها إصلاح أضرار الحرب المظفرة التى حاضنها ضد العرب المتوحشين من أجل استمرار حضارتنا فى العالم [٣٨]

وفى مشهد «الشاعر» يعود الكاتب فيكرر هذا المعنى :

الشاعر : برج المراقبة .
الصوت : نعم ...
الشاعر : نريد أن نوجه برقية مفتوحة .
صوت : تفضلوا .

الشاعر : إلى الشعوب المحبة للسلام إلى الشعوب المناضلة ضد القهر والاستغلال والاستعمار بكل أشكاله إلى الذين يقفون بجانب القضايا العادلة .
إلى الذين يصنعون العالم الأفضل بتناقضهم ، نتوجه بكلمتنا هذه

إننا لا نريد من عمليات توجيه الطائرات أي شر بالمرة ، وإنما نريد لفت الرأي العام الدولي :
- إلى ما يقاسيه شعب شرد من أرضه
- إلى ما يعانيه شعب تكالبت عليه الإمبريالية والاستعمار .[٣٩]

وهذا ما جعله يقر بأن حرب ١٩٧٣ كانت حربا تحريكية ولم تكن تحريرية وهذا الإقرار جعله يزج المفاهيم ويحطم وحدة المكان في بناء المسرحية .

عندما نرجع إلى نماذج من هذه الأعمال نجد أن «فرقة الناس» قدمت «الكرنة ، تعني الحرب» فانطرقت إلى موضوع فلسطين من منظور نقدي لـ «أحداث مسرحية الكبرة حول حرب أكتوبر ليس كما دارت في المشرق ، ولكن كما يراها المواطن العادي سواء في البادية أو المدينة هنا في بلاد المغرب ، لقد ركزت على محورين أساسيين: ما يدور هناك «الحرب ، وما يدور هنا «العلاء ، ونجد كذلك مسرحية الزحف المقدس لأبي عمر المريني ، وهي ملحمة عن حرب أكتوبر «انتزاع الأراضي» وفي هذا الصدد وفي نفس الخط يمكن أن نذكر مسرحية «حكاية الرجل البسيط في الحرب والسلم» لكوبدي سالم ، ومسرحية «يزون السمر المتحول» تأليف محمد مسكين وإخراج بجي بودلال

وهدفها هو إحلال العلاقات والصيغ الديمقراطية على أسس موضوعية ومن مواقف الإدراك الكامل للمسؤولية ، والنضال بشكل حثيث ومتواصل من أجل تحقيق التوازن في بحمل الفعاليات التي تقودها .

• مراجع البحث

- د عالي سكري أدب المقاومة
- عبد الرحمن بن زيدان : من قضايا المسرح المغربي
- د . عبد الله العروي تاريخ المغرب . محاولة تركيبية
- د . واصف أبو الشباب صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية ـ المعاصرة .
- غسان كنفاني . الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال ١٩٤٧ ـ ١٩٦٨ . الأعمال الكاملة المجلد الرابع
- الثقافة الجديدة حرب الإصلاح الزعلي وواقع مهمة العدد (١٨) السنة الخامسة ١٩٨٠ إدوارس بوريد ـ عبد القهر السطوح .

• هوامش

(١) محمد براده عودة الأوطان ، أعلام المسرح المغربي العدد (٢) ، مارس ١٩٦٦ . ص ٢٠
(٢) محمد إبراهيم بوعلو مسرحية «عودة الأوطان» ـ ص ٩ ، ١٠
(٣) نفسه ، ص ١١
(٤) نفسه ص ٢٤ ـ ٢٥
(٥) نفسه ص ٤٠ ـ ٤١
(٦) حسن محمد الطريبق مسرحية «وادي الفوارة» ص ٢٩ (مسرحية شعرية)
(٧) نفسه ، ص ٣٤
(٨) نفسه ص ٦٢
(٩) نفسه ص ٦٨ .
(١٠) نفسه ص ٦٩
(١١) حسن محمد الطريبق مسرحيه «عاصفة بن عباد» ص ١١ (مسرحية شعرية) .
(١٢) نفسه ص ١٦
(١٣) نفسه ص ٣٣
(١٤) نفسه ص ٤٨
(١٥) أحمد عبد السلام البقالي مسرحية «مولاي دوبيس» ص ٥٠ ـ ٥١ .
(١٦) نفسه ص ٥٦ ، ٥٧
(١٧) احمد مسموني : «ثأر تحت الجلد» ، مسرحية شعرية . المشهد الثالث ص ٣٩ ـ ٤٠ ـ ٤١
(١٨) نفسه ص ٦٦ .
(١٩) نفسه ص ٦٨ ـ ٦٩
(٢٠) د . عبد الله العروي ، تاريخ المغرب ، ص ٣٥٢
(٢١) أحمد مسموني ، ثأر تحت الجلد ص ٨٥ (المشهد التاسع) .
(٢٢) دورية المسرح البلدي الدار البيضاء ١٩٦٦
(٢٣) أحمد الطيب العلج القنطرة . أوربيت وطنجه بالرحل المغربي الشعبي في مسرحيات مسرح محمد الخامس ص ٦
(٢٤) محمد العربي الخطابي : مسرحية القنطرة ـ المغرب السنة الثامنة أكتوبر / نوفمبر ١٩٧٤ ص ١١٠ ـ ١١١
(٢٥) د علي الراعي المسرح في الوطن العربي ، عالم المعرفة الكويت
(١٦) أحمد الطيب العلج . مسرحية الشهيد ، المغرب ـ العددان ٣ ـ ٤ ـ أكتوبر نوفمبر ١٩٧٠
(٢٧) نفسه
(٢٨) نفسه
(٢٩) نفسه
(٣٠) عبد الكريم برشيد . جريدة الحر
(٣١) عبد الكريم برشيد عيون في الرمال المكسورة . مسرحية لم تطبع .
(٣٢) نفسه
(٣٣) نفسه
(٣٤) عبد الكريم برشيد «باديت والأميرة الصلعاء» (الأقلام العراقية) العدد الخاص بالمسرح العربي المعاصر آذار ٦ ـ ١٩٨٠
(٣٥) عبد الكريم برشيد : مسرحيه «حكاية العربة» (مخطن جريدة العالم)
(٣٦) عبد الكريم برشيد : مسرحية «فصل الحبل والتأويد» .
(٣٧) أحمد العراق حزران شهادة ميلاد محله المدينة العدد (٢) ص ١٠٨
(٣٨) نفسه .
(٣٩) نفسه .
(٤٠) فاضل يوسف : حمس مقالات في المسرح المغربي الثقافة الجديدة العدد (١٥) السنة الرابعة ١٩٨٠ ص ١٤٤

المسرح الإقليمي

البحث عن هوية

أمير سلامة

لاشك أن التعرض بالبحث للمسرح الإقليمي هو مهمة ليست بالأمر الهين ، ذلك أن المسرح الإقليمي في مصر بوصفه رافدا لا ينفصل عن الحركة المسرحية بأسرها ؛ فإن كل مشكلات المسرح المصري للتي بالضرورة معه بالإضافة إلى مشكلاته الخاصة وطبيعته المتميزة . فندرة النص الجيد ، وسوء الإدارة ، وقلة الاعتمادات ، وانخفاض المستوى الفني ، وضعف مستوى الممثلين بشكل عام ، بل ندرتهم أحيانا (وبخاصة العنصر الشاب) ـ كلها مشكلات يعاني منها المسرح الإقليمي كما يعاني منها المسرح المصري في عمومه .

ولقد كثر الخوض في مثل هذه الأمور حتى أصبح الحديث فيه ضربا من العبث . لذلك فإننا سنقصر حديثنا على مشكلات المسرح الإقليمي التي ترتبط ارتباطا وثيقا بطبيعته الخاصة ووظيفته المحدودة ، آملين من خلال ذلك الكشف عن هوية هذا المسرح ، عسى أن نسهم بقدر ولو ضئيل في محاولة الوصول إلى حل لمشكلاته وتطلعاته الفنية .

ولعل مقارنة بسيطة بين طبيعة مسرح الأقاليم وغيره من المسارح الأخرى ، كمسرح القطاع العام ، أو المسرح التجاري ، تكشف لنا بعض ملامح هذا المسرح ؛ فالمسارح الأخرى تعتمد أساسا على ممثلين محترفين ، سواء كانوا موظفين بالمسرح (القطاع العام) أو متعاقدين معه (كما في المسرح التجاري) . أما المسرح الإقليمي فإنه يعتمد على جهود الهواة مع دعم مادي من الدولة . ويقصد النوع الثاني أساساً إلى تلبية حاجة الجمهور الواعد في تذوق الفن المسرحي بأشكاله المختلفة ، وتتمثل أساسا في شكل فرق لها مسارحها الخاصة ، التي يذهب إليها الجمهور بعد أن يدفع ثمن ما يحصل عليه من منعة فنية . أما في المسرح الإقليمي ، وهو مسرح هواة ، يقدم خدمة مجانية إلى الجمهور فإن الآية تنقلب ؛ إذ إن الجمهور لا يذهب هنا إلى المسرح بل يصبح على هذا المسرح أن يذهب إلى الجمهور . وإذا كان النوع الثاني من المسارح يسعى كذلك إلى تحقيق ربح ما ، أو على الأقل تغطية جانب من النفقات ، فإن مسرح الأقاليم ، بالرغم من أنه ليس مطالبا بتحقيق أي عائد مادي ، تتضاعف مسئوليته ، من حيث إن عليه أن يغرو الجماهير في عقر دارها ، وأن يجعلها تتذوق التجربة المسرحية حتى بالنسبة إلى من يفشون المسرح للمرة الأولى .

وطبيعي أن يفرض هذا على المسرح الإقليمي شكلا يختلف عن المسارح التقليدية كما سيتضح فيما بعد .

أما وجه الاختلاف الثالث فيتمثل في نوعية الجمهور ؛ فالنوع الثاني من المسارح يقوم غالبا في المدن الكبرى ، وهو في مصر يتركز في العاصمة ؛ أما المسرح الإقليمي فإنه مطالب بنقل رسالة المسرح على صعيد أقاليم الوطن بأسره .

ولسنا نجد خلافا كبيرا بين نوعية ساكني المدن في الأقاليم ونوعية جمهور العاصمة من حيث الاهتمامات الثقافية واختلاف مستواها من فرد إلى آخر ، فالواقع أننا نعيش في واد أخضر ضيق ، يمتد على شاطئ نيلنا ، ويحمل الوطن كله كعائلة واحدة ، لها نفس العادات والتقاليد ، التي إن اختلفت فإنها تختلف من حيث الدرجة ؛ وليس في مصر أقاليم لها عادات أو تقاليد تكاد أن تكون مستقلة عن الوطن الأم ؛ وحتى لو كانت هناك أقاليم لها هذه الصفة فإن التجربة المحلية ما لم تكن قادرة على أن ترتفع بنا إلى المستوى الإنساني العام تظل تجربة ضحلة . وإذن فهل معنى ذلك أن كل ما يصلح لأن يقدم لجمهور العاصمة يصلح في الوقت نفسه لأن يقدم في الأقاليم ؟

إن الإجابة ستكون بالإيجاب لو أننا استبعدنا كلية ريف مصر ، حيث يعيش الملايين من أبناء الوطن ، الذين تنعدم فيهم الأمية بشكل ملحوظ . ولكننا إذا استبعدنا أولئك من رسالة مسرحنا فإن مهمة المسرح الإقليمي ستفشل لا محالة . وهنا تكون بإزاء معادلة صعبة ؛ فهل معنى

ذلك أن نفرض على أهل الحضر نصوصا مسطحة ساذجة نتصور أنها لاتصلح إلا للأميين من الفلاحين؟ إننا لو فعلنا ذلك فلن نظلم أهل الحضر فحسب بل جماهير شعبنا من الفلاحين أيضا ، كما أننا نكون بذلك قد ابتعدنا عن طبيعة فن المسرح . وهل معنى هذا أن علينا أن نقدم للفلاحين عروضا تتناول مشكلاتهم العنوية وحدها ؟ إننا إن فعلنا ذلك أيضا فسنعود أنفسنا نعود إلى ذلك التقسيم الذي نأباه ، وهو أن يكون هناك مسرح للفلاحين وآخر للعمال وهلم جرا . فإذا لم نكن نملك الحلول سلفا على أن نواجه المعادلة الصعبة فهل نكون بذلك قد وصلنا إلى طريق مسدود ؟ الواقع أن هذه المعادلة الصعبة تفرض أحد وجوه التحدي التي تميز هوية المسرح الإقليمي . وسوف نجد أنه في الإمكان العثور لها على حل لانزى فقط تجربة المسرح الإقليمي بل تجربة المسرح المصري كله .

لقد حاولت في السطور السابقة أن نصح أيدينا على بعض الملامح المميزة لهوية المسرح الإقليمي من خلال المواربة وحدها بين طبيعة هذا المسرح وغيره من المسارح . والآن علينا ، كي نستكمل البحث ، أن نغوص في ذات فنان المسرح الإقليمي لنلم بعض الإلمام بفكر هذا الفنان عن مسرحه ثم وضعية هذا المسرح في الواقع والحقيقة .

إن معادلة التحدي الصعبة ، التي أشرنا إليها آنفا ، لكاد نجزم على صدر فنان المسرح الإقليمي في شكل كابوس ، بل هي في الواقع تمثل عقدة الذنب لديه ، التي لاسبيل إلى الخلاص منها . ومن ثم فقد أصبح هذا الفنان شديد الحساسية لما قد يشير إليها ، بل إنه يكاد يثور ثوره عارمة إذا صدرت إشارة إلى نص ينمي بشكل أو بآخر إلى مشكلات الفلاحين وجمعياتهم التعاونية ، فهو يرى أن وضع المسرح الإقليمي في مثل هذا الإطار إنما هو انتقاص من قيمته الفنية ، واستصغار لشأنه ، ومحاولة للقضاء على امتياز فنان هذا المسرح . وهم في المسرح الإقليمي يشيرون دائما إلى تجربه ألمانيا عندما عرضت مسرحية نسمي (آه ياولد) في بداية السبعينات ، تتناول مشكلات الجمعيات التعاونية ، وكان المقصود منها أن تكون نموذجا لما يجب أن يكون عليه المسرح الإقليمي ونحن معهم في ضرورة الخروج من هذا الإطار المحدد للمسرح الإقليمي ، ولكن هذه الحساسية الشديدة لرفض كل التجارب المسرحية التي تسمي إلى هذا اللون المسرحي تمثل أحد أوجه الضعف في طبيعة فنان المسرح الإقليمي . ذلك أنه قد نكون هناك تجربة مسرحية بالغة الجدية والعمق والجدة ، تدور حول مشكلات الجمعيات التعاونية في علاقتها بالفلاحين ، ثم نتبنذ مجرد أنها تصطدم بهذه الحساسية وحدها .

هذا اللون من تعميم الأحكام والحساسية المرضية ومحاولات عض الطرف عن معادلات التحدي ، لاتتبدى في مثل هذه المشكلة وحدها ، بل تكاد تكون الطابع الخاص الذي يميز فكر الكثيرين من فناني المسرح الإقليمي .

ولنأخذ على سبيل المثال قضية المسرح الجاد . فأنت أيها المهتم بالحديث إلى فنان المسرح الإقليمي فستسمع نغمة واحدة تتكرر دائما : نريد مسرحا جادا : مسرحا لايتسمي إلى عروض القطاع العام الهابطة ، أو إلى تفاهات مسرح القطاع الخاص . وهذه أمنية نأمل جميعا في تحقيقها على يد المسرح الإقليمي ، لكن هذه الأمنية لن تتحقق إلا إذا نظرنا إلى القضية نظرة علمية وبدأنا التشخيص ، فليس معنى أننا نريد مسرحا جادا أن ننظر في احتقار إلى أي عمل يقصد فقط إلى إضحاك الجمهور ، ولعل من المفارقات العجيبة في هذا الشأن أن نعلم أن جمهور القرن العشرين على امتداد العالم أصبح يميل كثيرا إلى تلك المسرحيات التي تثير ضحكه بل قهقهته ، بعكس جمهور القرن السابع عشر مثلا ، الذي كان يحتقر الضحك ، ويرى أن المسرحيه يجب ألا تثير فيها إلا الابتسام المهذب بل إن النظريات التي تتناول طبيعة الكوميديا تشير أحدثها إلى أن الضحك في الكوميديا يقوم بوظيفة تطهيرية تقابل الشفقة والفزع في التراجيديا.ولكن بعض المنظرين للمسرح الإقليمي المصري يرى أن الضحك هو عثابة عباب لوعي الجماهير ، ومن ثم فإن كل كوميديات « الفارص » التي تقصد إلى مجرد إضحاك الجمهور مرفوضة على إطلاقها في المسرح الإقليمي ، مهما كانت جودتها ويحصرني في هذه المناسبة ندوة أقيمت عندية بها ، بعد عرض مسرحية جادة وإن كانت قد عولجت بأسلوب كوميدي خفيف ، فقد هوجمت في عنف ، وعدت عملا من وحي الشيطان ، من قبل بعض قيادات المسرح الإقليمي . نجرد أن لها بعض الشبه بما يقدمه مسرح القطاع الخاص .

أما أهم القضايا التي تشغل بال فنان المسرح الإقليمي بشكل حاد فإنما هي قضية التأصيل أو البحث عن صيغة أو قالب لمسرح مصري صميم . وكما نعلم فإن هذه القضية برزت إلى واقع مسرحنا في خلال فترة النهضة المسرحية في الستينيات ، عندما طالب عدد من المسرحيين، على رأسهم الكاتب المسرحي يوسف إدريس ، بالعودة إلى ما تصوروه بعض أشكال لمسرح مصري صميم ، مثل السامر والأراجوز وخيال الظل وعروض الحواة والمسرحية الفرعونية وغير ذلك . ومع أن هذه القضية قد تبدو حداثة لدى بعضهم فإننا لانستطيع أن نراها إلا ضربا من التبسيط والعبث ، يمكن أن يدفع نفسا المسرحي إلى متاهات لانهاية لها . فنان المسرح الحقيقي لا يجهد نفسه في البحث عن صيغ يباهي بأصالتها ، بل في أن يقدم عرضا جيدا يحقق فيه ذاته ويتواصل من خلاله بنجاح مع جمهوره . ومع أن كثيرا من هذه الكتابات الفاصدة إلى البحث عن قوالب أصيلة للمسرح المصري قد كتبت في حماسة شديدة ، فإن بعض أصحابها لم يكونوا واعين - لحسن الحظ - بحب سطوة هذه الأفكار عندما بدأوا يطبقون مايتادون به ، ولنأخذ على سبيل المثال مسرحية **الفرافير ليوسف إدريس** التي قصد صاحبها أن تكون شكلا مصريا صميما في قالب ما اصطلح على تسميته بمسرح السامر.لقد كانت في الواقع أقرب إلى فكرة المسرح داخل المسرح ، كما هي معروفة في مسرح بيرانديللو الذهني . **فالفرافير** لاتقدم إلا أنماطا ذهنية مجردة ، وليس شخصيات لحقيقية من خلال قصة بسيطة ، كما نتصور أن يكون السامر الشعبي . المنسوجي من أفراح الفلاحين واحتفالاتهم . ونحن نعترف بأن الفرافير عمل مسرحي فريد في تاريخ المسرح المصري ، أفاد فيه صاحبه من كل المدارس المضادة للواقعيه كما نعرفها في تراث المسرح الغربي ، إلى جانب إفادته - بطبيعة الحال - من الفانتازيا والحكمة الشعبية وتنضح عظمة الكاتب عندما يكون قادرا على أن يصهر كل هذه الخبرات في شكل فني متسق مع نفسه.وفي اعتقادي أن هذا مافعله **يوسف إدريس** في الفرافير .

حيث جاء استخدامه للفاقية والنكت الشعبية لضرورة أملتها عليه طبيعة العلاقة الجدلية بين السيد والعبد ، وليس لمجرد تطبيق ماتادى به فى البحث عن قوالب أصيلة يصب فيها مسرحه . ذلك أن المؤلف نفسه عندما كتب مسرحيته التالية «المهرلة الأرضية» كانت مجرد مجموعة من الأكروبات الذهنية ، مفطوعة الصلة بأى عنصر من مادة التراث الشعبي . لقد نجحت مسرحية **الفرافير** بوصفها تجربة فنية أصيلة ، ولكنها أخفقت فى الوقت نفسه فى أن تشق لكاتبها أو لغيره من كتاب المسرح طريقا نحو مسرح مصرى صميم كما أراد لها مؤلفها. وهذا أمر طبيعى ، فلا نستطيع تجربة مسرحية أو مجموعة من التجارب أن توجد ذلك القالب المصرى الصميم الذى يبحث عنه بعضهم عبثا . ذلك أن هذا القالب إن وجد فانما يتشكل طبيعيا من خلال امتداد حضوره فى وجدان الجماهير ، فهكذا نشأت الدراما العربية من خلال احتفالات الناس بأعياد الآلهة ديونيزيوس ومارست فى تطورها الطبيعي حتى اكتملت على يد كتاب المسرح اليونانى العظام **أسخيلوس وسوفوكليس وبوريبيدس** . وكل ما فعله **أرسطو** هو استنباط الشكل من خلال الأعمال الدرامية وحدها . ولقد استطاعت صيغة الدراما اليونانية كما استنبطها أرسطو أن تمتد عبر الزمن بوصفها الشكل الوحيد للمسرح القادر على البقاء والتعبير عن وجدان الجماهير والتواصل معهم . وكل المدارس المسرحية الحديثة ، التى نشأت مصاحبة لظروف اجتماعية واتجاهات فكرية معينة ، لم تكن إلا تطويعا للصيغة لتتناسب مع هذه الظروف والاتجاهات . حتى مسرح **برخت** لم يقم أساسا إلا بوصفه سلبا لهذه الصيغة . ولو أن التعامر الشعبي أو المسرح الفرعوني كانا بمثابة صيغ لمسرح حقيقي فلماذا لم يمتد لهما تراث مسرحي خصب عبر الزمان كذلك الذى كان للدراما العربية ؟ ثم لنعترف جميعا أن مسرحنا المصرى الحديث استند فى قيامه إلى تقاليد الدراما العربية . وما فعله **يوسف إدريس** فى الفرافير لم يكن إلا استبعاد لبعض الأساليب أو الثبات الشعبية . وهو لم ينفرد بذلك وحده ، فنفس التجربة نكررت عند **رشاد رشدى** فى مسرحيات مثل «**اتفرج ياسلام**» و«**للى بالمللى**» . **وتوفيق الحكيم** نفسه فعل ذلك فى «**الصفقة**» ، التى أفاد فيها من تراث الكوميديا المرتجلة المصرية ثم عاد بعد ذلك إلى مسرحه الذهنى المجرد فى الطعام لكل فم وغيرها ، **وسعد الخادمى** استفاد من التراث الشعبى فى اخراجه لمسرحيات مثل الملك معروف وأبو زيد الهلالى ثم عاد ليقدم - تجربة مسرحية مبتدعة إلى احدى قصص **تشيكوف** ونستعيد من تجارب المسرح الحى الاوربى . وكل هذه المحاولات التى استلهم فيها رجال المسرح المصرى التراث الشعبى لم يكن الإخلاص فيها تقتصيها ضرورات التعبير عند الكاتب أو المخرج ، دون ان تشكل فى الواقع تيارا نحو مسرح مصرى صميم . ذلك لأن هذه التجارب لم تسند بدورها إلى تراث الدراما العربية . ولا يمكن أن تعد مسرحية مثل **الفرافير أو اتفرج ياسلام** أو **أبو زيد الهلالى** أكثر مصريه من مسرحيات أخذت مادتها مباشرة من واقع الحياة المصرية واستندت إلى تقاليد الدراما الواقعية مثل «**الناس اللى تحت**» ، «**وعيلة الدغرى**» ، «**والسبنسة**» أو «**المحروسة**» .

ولنعد إلى المسرح الإقليمى . حيث تشكل ظاهرة البحث عن قالب مصرى للمسرح قلقا حادا لرجالات هذا المسرح . ولابد أن نشير فى هذا المجال إلى تجربة مسرحية ظهرت فى أوائل الستينيات ، عندما قاد عبد الرحمن الشافعى حشدا من الممثلين والراقصين الشعبيين من خلال نص يقوم على قصة شعبية عن على الزيبق ، وقدم عملا استعراضيا ناجحا ، شد انتباه الجمهور . ومع أن المسرحية لاتعدو أن تكون لونا من المسرح العالمى الاستعراضى فانها فى الواقع كانت أقرب ماتكون إلى روح السامر الشعبى البسيط . واعتقادى أن أحدا لا يستطيع - حتى صاحب هذا العرض المسرحى نفسه - أن يدعى بأن عبد الرحمن الشافعى قد عد بهذه التجربة المسرحية على الصيغة المفتقدة لقالب المسرح المصرى الصميم ، التى تمكن من خلالها التعبير عن واقع حياة الجماهير المصرية بهمومها المسرحية لاتعدو أن تكون نوعا من العروض التى تنتمى إلى مسرح الفرجة ، يقوم على قصة شعبية بسيطة ، تظهر براعة المخرج فى الاستعراض . ومع أن هذه المسرحية . لم تكن فى مثل شموخ الفرافير فانها كانت أسعد منها حظا ، لأنها فتحت أمام مخرجها عبد الرحمن الشافعى الطريق نحو منهج وأسلوب فى الإخراج ، استطاع أن يطبقه بنجاح فى عروضه الأخرى ، حتى لقد أطلق بعضهم على هذا المنهج اسم (الطريقة الشافعية) . كذلك فان هذه المسرحية أو - بالأحرى - الطريقة الشافعية استطاعت أن تضع المسرح الإقليمى كله بصمتها منذ هذا التاريخ إلى اليوم ، فأصبحت الكثرة الغالبة من عروض هذا المسرح تقوم على قصص التراث الشعبى ، وتتضمن بشكل أو بآخر الغناء أو الاستعراض الشعبى الذى أصبح ملازما لهذه العروض بشكل آلى ، حتى أصبح بشكل مايشبه (الموضة) فى المسرح الإقليمى . حتى لو كانت المسرحية لاتحتمل عنصر الغناء أو الاستعراض فسوف نجد من يفتح بإحداهما فى العرض المسرحى . إن الطريقة الشافعية - حتى لو افترضنا أن صاحبها قد وجد فيها منهجا لمسرح مصرى صميم - قد اقتصر نجاحها على صاحبها وحده ، فى حين أخفق أغلب العروض التى حاولت أن تقلد هذه الطريقة ، التى كانت بدورها تحمل جاهدة عن قالب مصرى صميم للمسرح . ويبدو أن المخرج **عبد الرحمن الشافعى** ، الذى انتقل هذا الأسلوب بصدق من أعماقه ، فصل الاحتفاظ بأسراره لنفسه ، فحيط مقلدوه فى دياجير الظلمة . ولنتأمل معا ماانتهى إليه أثر الطريقة الشافعية فى المسرح الإقليمى ، كما شهدناها فى بعض عروض عام ٨٠ - ٨١ .

وسوف أشير إلى عرضين على وجه التحديد ، هما «**سيف ذى اليزل**» ، من إخراج **عباس أحمد** و«**قطة بسبع أرواح**» من إخراج **رأفت الدويرى** ، لما بهما من تأثر واضح بالطريقة الشافعية . أما أولهما فقد اعتمد على نص من تأليف **سمير عبد الباقى** ، حاول فيه أن يقوم بإعداد للملحمة دون كبحونة ثم إلباسها ثوبا عربيا من الملحمة الشعبية «**سيف بن ذى يزن**» . **وهو عمل لاشك بالغ الضخامة، لكن النص افتقد فى الواقع البناء الدرامى السليم** . فجاء أشبه بالقفزات المتناثرة . وقد عمد المؤلف إلى إضفاء كل ألوان التعقيد والغموض على نصه . وربما كان ذلك محاولة منه لاستعراض العضلات ، أو ربما حدث هذا لأن الشكل لم يتضح لديه بالكيفية المطلوبة . وجاء المخرج فحشد للعرض كل مايستطيع أن يصل إليه من مادة شعبية . بدءا من الرواة والمنشدين إلى العرائس وخيال الظل ، دون أن يتمكن من أن ينسق بين هذه العناصر جميعها . وأن يصهرها فى قلب النص المتنافر أصلا إلى الترابط والوضوح . فافتقد العرض بذلك أى قدرة على التواصل مع الجمهور .

ونفس الشيء انتهى إليه عرض المسرحية الأخرى **«قطة بسبع نواح»**، الذي حاول فيها مؤلفها ومخرجها **رأفت الدويري** أن يعود إلى بعض أشكال المسرح الفرعوني. وفي محاولة منه للتأصيل إدامه بجاوز الحد إلى تلصيق أحد الطقوس الفرعونية وإظهارها على أنها تحدث في واقع فرقة مصرية معاصرة، فانتهى إلى لون من التعريب يناقض مع ما كانت ترمي إليه المسرحية من إحداث هزة قومية لدى الجمهور. وقد حاول المؤلف أن يحشد في نصه كل ما يستطيع من طقوس فرعونية وعربية ومصرية حديثة، حتى جاء العرض أشبه بمتحف طقسي، يحتاج لاستيعابه إلى جمهور خاص من علماء التراث الشعبي. وعلى عادة الطريقة الشاهدية حشد المخرج للعرض جمعا من المنشدين الذين يشكلون الفرقة الشعبية، لكنه لم يستطع أن يسيطر عليه، فاستحال إلى ما يشبه الفرقة مفتقدا أي إيقاع. إن هذين العرضين - رغم كل ما سبقاه من نقد لها - هما، بلا شك، أكثر عروض المسرح الإقليمي التي شاهدتها طموحا. ولاشك في أن طموح كل من المخرجين التي أبعد مدى من الطريقة الشاهدية، لكن الطريقة الشاهدية التي حاولا تقليدها هي أكثر انسافا مع نفسها، وسيطرة على أدواتها، في حين أن كلا المخرجين **عباس أحمد ورأفت الدويري** افتقدا هذه الميزة في عرضيهما، فجاء الإخراج في كليهما أشبه ما يكون باستعراض العضلات، منصرفا عن محاولة التأصيل واللجوء إلى أكثر أشكال المسرح العربي تعقيدا.

هذا الخرق يظهر بشكل شديد الوضوح في عرض عباس أحمد الأخير في السويس «ليالي الحصاد»، حيث بدأ المخرج بشكل السامر ثم انتهى باللجوء إلى الآلية. ولاشك أن الآلية تتناقض تناقضا تاما مع شكل السامر البسيط. إن مسرحية الفراهير لم تحقق طموح كاتبها في شكل مسرح مصري صميم، ولكنها مع ذلك جاءت عملا شائعا، لأن مبدعها استطاع أن يضفر فيها كل ثقافته وخبراته وتجاربه المحلية، وأن يجعل الشكل منسقا مع نفسه ولأنها خرجت بصدق من أعماق فنان مبدع فقد كانت عملا أصيلا بكل المقاييس.

وبهذا المعنى يمكن أن نفهم معنى الأصالة في الفن. أما كل تلك المحاولات المتعمدة لما يسمى بالتأصيل فلا بعدو أن تكون استعراض عضلات، ولن نكتشف إلا عن صحالة موهبة أصحابها أو ترفهم، ولسوف يطويها النسيان.

ويحزنا الحديث عن عرض مسرحية **(ليالي الحصاد)** لعباس أحمد التي مشكلة تؤرق كثيرين من منفرجي المسرح الإقليمي، تمحورت بشكل سافر في الندوة التي صاحبت العرض وحضرها عدد من نقاد المسرح، ألا وهي مشكلة الغموض، التي يلتقي بها أحيانا في بعض عروض هذا المسرح الذي يفرض أنه يقدم إلى بسطاء الناس في الأقاليم. فلقد انقسمت آراء كثير من هؤلاء النقاد على أنه جاء غامضا بدرجة تجعله لا يصلح إلا لأن يقدم في مسرح تجريبي، كمسرح الطليعة في العاصمة، لا في مسرح جماهيري كالمسرح الإقليمي. ومرة أخرى نعود إلى المعادلة الصعبة في التوفيق بين طموح فنان المسرح الإقليمي وطبيعة هذا المسرح المرتبط أساسا بجماهير الناس في مجموعها وفهيم الأميون من الفلاحين البسطاء. ولقد سبق أن رفضنا صيغة المسرح الذي لا يقدم عروضه إلا على مستوى سطحي أو مباشر أو تعليمي؛ فمثل هذا المسرح لا ينتمي إلى الفن في شيء. ومثل هذا العرض المسرحي العاجز عن التواصل مع الجمهور في عمومه هو بعيد عن روح المسرح وطبيعة رسالته. فإذا كنا قد رفضنا السطحية والمباشرة والتعليمية، ورحبنا في مسرح قادر على التواصل مع الجمهور، فلا شك أنه لابد أن تتوافر لهذا المسرح قيم جمالية معينة وإحدى هذه القيم هي الغموض. والغموض في الفن Ambiguity - كما عرفه الناقد **إمبسون** بوضوح - هو وفرة المعنى، أي أن العمل لا يقدم على مستوى الدلالة المباشرة، بل يكون له أكثر من بعد، وهذا ما يفرقه عن العمل عبر الفني. لكن الغموض الفني لا يعني في الوقت نفسه أن يتحول العمل الفني إلى معضلة محيرة، إذ إنه يصبح عبثا عندما يكون نتيجة لضعف الأفكار التي نحاول أن نغطي عجزها بالغموض المتعمد.

والذي لاشك فيه أن عرض **(ليالي الحصاد)** إنما ينتمي إلى هذا النوع الذي تحول فيه الغموض إلى عيب. وقد ذكر الناقد أحمد عبد الحميد في الندوة التي صاحبت العرض أن هذا النص الذي كتبه **محمود دياب** منذ أكثر من اثني عشرة سنة والذي عرض أكثر من مرة، لم يلاق في أيها أي استجابة جماهيرية، إنما يكشف عن عيب في النص نفسه، وفي قدرته على التواصل مع الجمهور. ومن جهة أخرى فإن تعرف عجزه بين صيغة السامر البسيط وآليات الإخراج المعقدة، جعل العرض يفتقد التناسق في الشكل، فضاعف ذلك من عجزه على التواصل. وهذا العجز بلا رم العرض قطعا، سواء تم العرض في مسرح محدود للمثقفين كمسرح الطليعة، أو في مسرح يقدم للجماهير العريضة كالمسرح الإقليمي لأنه عجز يتعلق بالعرض نفسه وليس المشاهد. ولا أظننا مطالبين بأن نصف هذا العرض بأنه عرض تجريبي لمجرد هذا العجز؛ فليس كل عرض تجريبي عرضا عاما مفتقدا بالضرورة للتواصل مع جمهوره. كذلك فنحن لا نتفق مع رأي الأستاذ **أحمد عبد الحميد** في أن العروض التجريبية مرفوضة على إطلاقها في المسرح الإقليمي، بل إن التجريب يمكن أن يكون أحد الوسائل المهمة لخلق مسرح جماهيري ناجح.

ولو كان عرض مسرحيه **«ليالي الحصاد»** مقصورا به حقا أن يقدم في مسرح محدود للمثقفين في العاصمة لربما أعفى صاحبه من كثير من اللوم الذي وجه إليه عندما قصد أن يخرجه للمسرح الإقليمي، ذلك أنه وهو يخرجه لهذا المسرح - حتى ولو قصد إلى التجريب - كان عليه وهو يتلقى النص ويخرجه أن يضع في حسابه بشكل رئيسي أنه يقدم عمله للجماهير العريضة في أقاليم مصر. ولكن يبدو أن بعض مخرجي المسرح الإقليمي لا يضعون هذا الأمر في حسابهم وهم يخرجون أعمالهم، بل يبدو أنهم - لانتمائهم إلى المسرح الإقليمي - يلجأون بسبب هذه الحساسية وحدها إلى الغموض والتعقيد المتعمد، متناسين أن الفن العظيم هو الفن البسيط والممتع المعنى في الوقت نفسه، وأنه كي يتحقق يحتاج إلى موهبة وجهد عظيمين.

على أن الغموض في بعض عروض المسرح الإقليمي لا يتأثر فقط بما أشرنا إليه من أسباب؛ فهناك أحيانا الرغبة في مخاطبة الجمهور بأمور قد يتصور صاحبها أنها رنما لا تخلت من الرقيب. وهو نوع من المسرح يسمى عادة بمسرح الإسقاط، وقد نشأ هذا المسرح في مصر منذ السبعينات

نتيجة للرقابة السياسية الصارمة ، التى دفعت كثيرا من كتاب المسرح إلى التلميح بما لم يكونوا يستطيعون قوله صراحة ووضوحا . ومع أن مسرح الإسفاط غالبا لا يتيح إلا مسرحا محدود القيمة الفنية فقد يكون له ضرورة قومية عندما يكون ملجأ أمام الفنان لمخاطبة جمهوره بما لا يستطيع التصريح به . وطبيعى أن الفنان فى هذه الحالة لا يضحى بالقيم الفنية لعمله فى سبيل هذه الرسالة ، بل إنه يضحى بما يكمل للعمل خلوده ، ذلك لأن مسارح الإسفاط ـ إلا فى استثناءات قليلة ـ تكون مرتبطة بقضايا وقتية ، يفقد العمل بعدها قيمته مادام لم يعد لهذه القيمة وجود . وإنه لمن المدهش حقا أن مسرح الإسفاط قد بقى أثره ونحن فى بداية الثمانينيات ، بعد أن تغيرت الصورة كثيرا فأصبحت فى البلاد معارضة تستطيع أن تمارس عملها فى صراحة . ومن الطبيعى أن ما يقال فى مقال هو أجدى مما تقوله المسرحية تلميحا . كذلك مما يزيد من دهشة المرء أنه فى الوقت الذى يقدم فيه المسرح القومى المصرى عملين للكاتب سعد الدين وهبة يتفقدان المجتمع فى وضوح وشراسة ، وهما «سيادة الحافظ على الهوا» «وسهرة مع الحكومة» ، مازال بعض فنانى المسرح يلجأون إلى التلميح بما يستطيعون قوله فى النور .

لكنها يبدو أنها الركة التى ورثناها من مسرح الستينات ، والتى لم نستطع أن نتخلص منها بسبب أوهام أو عقد نفسية مازالت فينا . لكن هذه الأوهام والعقد ليست من نصيب المسرح الإقليمى وحده بل مازلنا نلقى بها فى عدد من عروض المسرح المصرى ، حتى التى يقدمها القطاع الخاص ، والتى نجد فى التلميح أحيانا وسيلة لا ترضاه بعض أفراد الجمهور . ولعل من الآثار الصارخة الواضحة لمسرح الإسفاط ما انتهى إليه الحال من الابتذال لرمز مصر ، حيث أصبح يرمز لها فى مثل هذه العروض بامرأة تكون أحيانا بهية وتارة حضرة ومرة سوية الخ ، حتى أصبح الجمهور من فرط اعتياده هذا الرمز يسقطه أحيانا على شخصية قد لا يخطر ببال المؤلف أن يجعلها معادلا للرمز . وهذا مثل لما يتركه مسرح الإسفاط من استجابة سيئة فى نفس الجمهور .

إن فنانى المسرح قد يلجأون إلى الإسفاط ـ كما ذكرت ـ على حساب فنهم ، لكن المسرح الحقيقى هو ما يتجاوز القضايا الحزبية والمحددة إلى قضايا الإنسان الأشمل والأرحب . وهذا ما نأمل أن يكون عليه مسرحنا المصرى إذا ما استطاع أن يتخلص من بعض عقده وأوهامه .

لكن تأثر المسرح الإقليمى بمسرح الإسفاط يبدو أثره قويا فى القالب الذى انتهى إليه هذا المسرح . فمن المعروف أن مسرح الإسفاط يعتمد على معالجة حادثة من التاريخ أو أسطورة أو حكاية خيالية (فانتازيا) ليسقط من أحداثها على العصر . ومع أن كثيرًا من عروض المسرح الإقليمى لم يخرج لهذا الهدف على التعيين ، فإن الكثرة الغالبة منها قد انتهت إلى نفس المادة التى يستخدمها مسرح الإسفاط ، فأصبحت أحداث التاريخ والقصص والأساطير الشعبية هى المادة الرئيسة التى تقوم عليها هذه العروض بعد أن انتهت إلى المقاطعة شبه التامة للواقع . وربما ساعد على ذلك انتشار تيار الرغبة الخارقة فى التأصيل ، حتى صار الأمر كما أشرنا من قبل ـ بمثابة الموضة فى المسرح الإقليمى . فالقصة لابد أن تكون تاريخية أو من الأدب الشعبى ، تصاحبها الموسيقى والرقصات الشعبية . وغالبا ما يدور الموضوع حول «نبمة» الحاكم والمحكومين ، والقضايا المطلقة للظلم والعدل . وقد كان هذا واضحا فى مهرجان المسرح الإقليمى فى عام ٨٠ ، فمسرحيات مثل «سيف زى البزل» «وقطة سع نرواح» «والملك هو الملك» «وعالم على بابا» «ويلغى أيها الملك» «وأمر إفراج» «وشبيك لبيك» كلها تحمل نفس الملامح ، وتدور حول نفس الموضوع . ومع أن استلهام التاريخ أو القصص الشعبى مادة للتجريب المسرحى هو أمر لاغبار عليه فى حد ذاته ، فإنه عندما يتحول إلى شبه تيار جارف ، ويكون هناك إصرار على نفس الصيغة حتى لو لم تلائم مثل هذه العروض أى نجاح يذكر ، فإن الأمر يتحول

إلى ظاهرة عربية . لقد قام المسرح اليونانى القديم على معالجة لأساطير الآلهة الإغريق فى علاقتهم بالبشر ؛ ولكن هذه الآلهة كانت حية فى وجدان الشعب الإغريقى الذى كان يمثل هو وآلهته وحدة واحدة ؛ بل إن القصص التى قامت عليها هذه المسرحيات كانت قصصا معروفة لدى العامة من الشعب ، بل كانوا يحفظونها عن ظهر قلب . فهل العالم الذى تقدمه عروض المسرح الإقليمى هو عالم مرتبط وجدانيا بحياة الشعب المصرى ؟ وهل يجد فيه نفسه حقا ؟

إذا تغاضينا عن أن الكثير من هذه العروض هابط المستوى فإن الواقع يدلنا على أنها لاتلاقى استجابة جماهيرية تذكر . وهذا ما بدا واضحا فى المهرجان الذى سبقت الإشارة إليه ، والذى قدمت فيه بعض تلك العروض التى أشرت إليها . وحتى لو كانت هذه النوعية من العروض تلاقى فى وقت ما بعض النجاح الجماهيرى فإن الاستمرار على نفس الخط قد أفقدها حدتها ، وصرف الجمهور عنها (كما اعترف بذلك الأستاذ سيد الباجورى مخرج عرض «وظيفة شرها أصفر» فى ندوة منها التى سبق أن أشرت إليها) . ولا أنسى تعليقا لأحد المشاهدين من هواة المسرح ، الذى تتبع عروض ذلك المهرجان بالمشاهدة ، إذ قال : **أحس أن هذه العروض تقدم فى جوا غريبا ، وعندما سألته عن السبب قال : إنى لا أرى فيها نفسى ؛ وهى فى الواقع لا تعالج أمور حياتنا . ولست أجد تعليقا أفضل على مثل هذه العروض مما قاله ذلك المشاهد** . نعم لقد ضاق المسرح الإقليمى بنصوص مثل «آه يابلد» ، وهو فى هذا على حق ، ولكنه بدلا من أن يقدم معالجة لواقع حياتنا ، يحرك آلياً ، محددا ذاته فى نطاق قالب معين للعرض ، تا ، فيه وسط ليالى ألف ليلة وليلة ، وعالم الحرفى ، وطقوس العمد المرعونى .

لكن الأمر المؤسف عند بعض فنانى المسرح الإقليمى هو هذا الإصرار على التغريب والغموض المتعمد . هى العدوة التى صاحبت عرض (ليالى الحصاد) وفى أحد محرجى الأقاليم يقول فى نجد (نعم ، نحن المدعين ، مخرجى الثقافة الجماهيرية ، مصرون على أن نخاطب الشعب بالغموض) . ولعلى أقول هذا المخرج «نعم ياسيدى فلتصروا ، حتى يصرف عكم الناس وتخلفوا أبواب المسرح» . لقد حاولت أن أجد تفسيرا لمثل هذا الإصرار على الغموض والتغريب المتعمد ، فى الخارج وراء الموضة ، وفى بعض الحساسيات والأوهام والعقد النفسية . ولعل أحداً يستطيع أن يقدم لنا تفسيرا أكثر إقناعا .

على أنه إذا كان هناك بعض عروض المسرح الإقليمى التى تقصد إلى التغريب والغموض عمدا ، مثل «ليالى الحصاد» ، «وقفلة سبع لرواح» على أحد طرفى القوس المسرحى فإنه على الطرف الآخر هناك بعض لم يجاوز مستوى السطحية والسذاجة ، مثل «شيك لبيك» ، «والمماليك» . وبين الطرفين يكاد يكون هناك فراغ كبير ، إذ لا نلتقى إلا نادرا بنوعية من العروض الجيدة المستوى ، القادرة على التواصل الحى مع جمهورها ، مثل العرض الرائع الذى قدمته مؤخرا فرقة دسوق بعنوان (أمر إزالة) ، والذى يعالج من واقع البيئة قضية استشراء الدجل والشعوذة وسيطرتها على عقول الناس فى مجتمع منحلف . لقد نوقش هذا العرض بما يستحقه من إعجاب لدى الجمهور بشكل قلما نجد له نظيرا ؛ لأن مادته جاءت أساسا مع واقع حياة الناس ، ولأنه قد توافر له جماعة من الفنانين الجادين الذين يفهمون طبيعة المسرح ورسالته . كذلك أيضا قد نلتقى أحيانا بعروض ذات طموح هائل ، على نحو يجعل أحدها صرحا للمسرح المصرى كله ، مثل عرض «**الملك هو الملك**» ، الذى بلغ مستوى متميزا فى الأداء والإخراج . لكن الفراغ يظل قائما ليكشف عن الأزمة التى يعيشها المسرح الإقليمى من حيث إنه يعطى بنشاطه مساحة من الوطن تفوق كثيرا ما هو منوط بمساوح العاصمة . وإذا كنا نلتمس للمسرح الإقليمى العذر من حيث إنه يعانى ـ كباقى المسارح الأخرى ـ من بلوة النص الجيد ، فإننا لا نستطيع أن نلتمس له كل العذر ؛ فالمشكلات البيروقراطية ، والمواصفات التجارية ، قد تحول بين بعض النصوص الجيدة التى لا نشك فى توافرها لدى المؤلفين المصريين وبين خشبة المسرح . ولكن المسرح الإقليمى ، الذى لا يعانى كثيرا من مثل هذه المشكلات ، بحكم ، بشىء من الجهد والتخلص من بعض العقد النفسية وربما الشللية أحيانا ، أن يسعى إليها ويحصل عليها . كما أن المسرح الإقليمى يمكنه أن يستمد من تراث مسرح القطاع العام الضخم ، (والذى يرفضه هو نفسه لأسباب لا نعلمها ، مع أنه يستطيع ـ عن هذا الطريق ـ أن يجعل أزمته) . والواقع أن هناك كثيرا من النصوص التى قدمت على مساوح العاصمة لكتاب مؤلفيها ، لا يعلم جمهور الأقاليم عنها شيئا ، أو حتى الشباب من الجيل الجديد الذى لم يعاصرها .

إن لدى المسرح الاقليمى منبع لا بأس به ، وهو يستطيع أن يعود إليه إذا أراد . ولا نستطيع أن ندعى أن المسرح الإقليمى لم يلجأ إلى الريبرتوار ، ولكنه يختار منه ما يناسب القالب الذى نعلق به دون غيره . نصوص مثل «**حفل على الخازوق**» ، «**وعالم على بابا**» نعالج مرارا وتكرارا ، فى حين أن نصوصا أكثر جودة مثل «**عيلة الدوغرى**» أو «**كوبرى الناموس**» أو ، «**الخروج باسلام**» نادراً ما نمس .

ومع أن نخبة النصير التى يلجأ إليها المسرح الإقليمى حلا لمشكلة النص ليست بالمستحيلة ، فإنه فى حالة اللجوء إليها من المفضل أن يتم تكليف كتاب يتمتعون بقدر من الثقة فى مستواهم الفنى ، لأن بعض العروض التى شاهدتها لنصوص ممصرة فى المسرح الإقليمى كانت دون المستوى الجيد ، مثل «الغريب» ، «وبحر العصب» . وحتى لو لم يجد المسرح الإقليمى النص الجيد اللازم له فإنه ، بوصفه مسرح هواة لا محترفين ، يستطيع أن يعمل بأسلوب المسرح الجماعى ، ويخلق عروضه بنفسه ، دون ما حاجة لمؤلف . وعندئذ يستطيع أن يعالج من القضايا ، ويخلق من الأشكال ، ما لا قبل لأسلوب المحترفين التقليديين به . وهذا يجرنا إلى الحديث عن آخر مشكلات المسرح الإقليمى وأهمها ، وهى نوعية أسلوب العرض .

لقد سبق أن أوضحنا أن المسرح الإقليمى هو أساسا مسرح هواة ، بمعنى أن أغلب العناصر العاملة فيه من مخرجين وممثلين ومصممى ديكور .. الخ . يتخذون من العمل بالمسرح هواية لهم ، فأغلبهم ليسوا متفرغين أو عاملين بالمسرح يتفاضون أجورا نظير عملهم . صحيح أن عروض المسرح الإقليمى مدعومة ، بمعنى أنه يتاح لها ميزانية ولو

بسيطة ، وهو مالا يتوافر لمسارح الهواة . كذلك نجد أن بعض أولئك العاملين فى هذا القطاع المسرحى هم من مواطنى الدولة المتفرغين للعمل المسرحى . وصحيح أن النصوص المقدمة إلى هذا المسرح ليست همة من أصحابها بل يتفاصون مقابلا عنها ، وكذلك يتقاضى المخرجون مكافأة عن عروضهم ، ولكن الهبة الرئيسية للمسرح الإقليمى تتشكل أساسا من الهواة

وإذا كان المسرح الإقليمى هو مسرح هواة مدعوم من الدولة بهدف تقديم خدمة محايدة للجمهور ، فإنه إذن لا يختلف عن مسارح الهواة إلا فى أنه يلقى هذا الدعم . هذا ما يجعل مهمته أكثر سهولة من مسارح الهواة الأخرى ، التى تتحمل عرفها كل العبء ، وفى الوقت نفسه يلقى على هذا المسرح مسئولية أكبر ، لكن أسلوب العرض فى كل منهما لا يفترق من حيث الطبيعة ـ وهو يختلف ـ بلا مراء ـ عن مسرح المحترفين ، مما يجعل ذلك المسرح التابع للدولة .

إن مسرح الهواة يختلف أساسا عن مسرح المحترفين من حيث إنه لا يملك فى أغلب الأحوال حشية مسرح ثابتة ، يقدم عليها عروضه ، بل إنه ربما لا يرغب فى ذلك على الإطلاق . فهذه القبضة تعد بالنسبة للهواة ميزة ، إذ إنهم غالبا ما يرغبون عن تقديم عروضهم بالشكل التقليدى ، ويؤثرون تقديمها بأسلوب غير تقليدى فى أماكن التجمع الجماهيرى فى النوادى والمنتزهات العامة والحقول والمقاهى وعلى الشواطىء وفى الساحات . وهم فى معظم الأحيان لا يهتمون بإقامة منصة عرض ، بل يأخذ العرض غالبا شكل الحلقة ، فيكون أشبه بمسرح « الأرينا » الذى أصبح يمثل الشكل الرئيسى للعروض المسرحية على امتداد العالم .

ومسرح الهواة عندما يفعل ذلك إنما يرغب فى أن ينقل رسالته إلى الجماهير ، وهى نفس الرسالة التى للمسرح الإقليمى كما نتصورها ، أى عرو الجماهير فى عقر دارها بالمسرح

لكن لنتأمل أسلوب العرض فى واقع المسرح الإقليمى المصرى بوصفه أساسا مسرح هواة . إننا فى أغلب الأحوال ـ باستثناء عروض قليلة تعمل بأسلوب الهواة ـ نجد أن عروض هذا المسرح تتناقض مع نفسها ، وتقدم بنفس الشكل التقليدى لمسرح المحترفين . ومع أن أغلب عواصم المحافظات ومدنها الكبرى لا تملك مسارح ثابتة مجهزة فإن الإصرار على العرض التقليدى لا يتزعزع فى المسرح الإقليمى ، إذ إنه حتى لو لم توجد دار للمسرح ، مجهزة وثابتة ، فالعرفة تتحايل بكل الوسائل من أجل الحصول عليها وإن اقتضى الأمر تأجيرها بأسعار ربما كانت باهظة ومع كل هذا السعى الدؤوب للحصول على مسرح لتقديم العرض فإن هذا العرض قد لا يجاوز فى أغلب الأحيان أياما معدودة ؛ إما لأنه يكون قد استهلك جمهوره من المدعوين ، وإما لأن إمكانية العرض على المسرح لا تجاوز هذه الأيام بالتحديد . وكم أخبرنى أن علمت أن عرضا مثل « قطة سبع أرواح » ، الذى أقيم فى العام قبل الماضى بالغيوم ، لم يجاوز عدد ليالى عرضه الثلاث ، رغم الإنفاق عليه فى سخاء ، ورغم الجهد الذى بذل فى إخراجه . ذلك لأن مجلس المدينة الذى تتبعه الدار المسرحية لم يسمح إلا بهذه الفترة المحدودة

ويرى كثير من المتابعين لعروض المسرح الإقليمى فى مصر أن الليلة الواحدة لأحد هذه العروض تكلف أحيانا نفقات أعلى من الليلة الواحدة لأحد عروض المسرح القومى ، حتى لو افترضنا أن الذاهب إلى المسرح القومى جميعا مدعوون .

والأمر الآخر الذى يثير الاندهاش فى عروض المسرح الإقليمى المصرى هو الاتجاه نحو عروض الإنتاج الكبير ، مع أن مسارح الهواة عالميا ما تتجه نحو العكس .. وهم عادة عندما يقومون بإنتاج مسرحية يبحثون عن النص الذى يمكن أن يعطى الفرقة الفرصة فى أن نجد لكل ممثل فيها دورا . وربما لهذا السبب يمكن أن نجد نص جيد : لأنه لا يعطى الفرصة إلا لثلاثة أو أربعة من الممثلين . وليس هذا فحسب ، بل إن المخرجين لهذه الفرق ـ طبقا للقالب الذى انتهى إليه المسرح الإقليمى ـ سرعان ما يضاعفون عدد الممثلين بإضافة المشخصين والراقصين أو لاعبى العرائس . وهذا ينهى الأمر إلى عرض ضخم ، قد نعجز أغنى الفرق المسرحية المحترفة عن تحمله . وفى النهاية نجد المخرجين يتباكون بسبب ضعف الإمكانات المتاحة لعروض كلفوا أنفسهم لإخراجها جهدا هو فوق طاقتهم أو طاقة الفريق الذى يعمل معهم . ولو كان الدعم المتاح هذه الفرق الإقليمية كبيرا بالقدر الذى يتمناه مخرجو المسرح الإقليمى فإن النتيجة حتما ستكون واحدة بالنسبة لعروض الإنتاج الكبير فى مثل هذا المسرح ، ذلك أن هؤلاء المخرجين حتى لو كانوا قد بلغوا أعلى مستويات الحرفية لفن المسرح ـ وهو الأمر الذى ينبغى أن نعترف جميعا أنه ليس صحيحا ، على الأقل بالنسبة لأغلبهم ـ فإن سيطرة المخرج على مجموعة الممثلين الهواة فى عرض كبير لن تكون كافية بالقدر الذى يظهر مثل هذا العرض بالمظهر اللائق كذلك فإن إمكانات فريق الممثلين الهواة ، الذين يكاد أغلبهم لا يعرف أولويات المسرح ، سوف تعجز فى مثل هذا العرض عن أن تصل إلى المستويات المطلوبة من الجودة . والنتيجة غالبا فى مثل هذه العروض تكون متواضعة جدا .

إننا لا ننكر أن هناك محاولات كثيرة فى فرق المسرح الإقليمى نحو نوع من الانتشار كتبادل الزيارات بين الفرق بعضها والبعض الآخر ، أو نقل الفرق لتقديم عروضها فى بعض قرى المحافظة أو فى المهرجانات المختلفة ، مثل المهرجان الذى يقام فى « السامر » أو مهرجان العريش ، أو باستضافتها للعرض على أحد المسارح فى القاهرة ، ولكنها جميعا محاولات محدودة ، يقف أمامها جميعا ضخامة عدد العناصر المشتركين فى العرض . ووسيلة إعاشتهم فى المدن التى ينقلون إليها ، إلى جانب الصعوبة فى نقل الديكورات التى لا تكون غالبا فى شكل مبسط يسهل حمله ونقله . وهذا كله يحول دون الانتشار المطلوب لفن المسرح الذى هو المهمة الأولى للمسرح الإقليمى

إن ما نطمع فيه حقا هو شىء أكثر من ذلك كثيرا . لا نريد مجرد عروض تقدم فى ليال لا تجاوز أصابع اليد الواحدة ، أو يكون انتشارها أقصى محدودا يجىء نتيجة للصدفة أو لمبادرات فردية . وإنما نريد عروضا بتمكن من مشاهدتها الآلاف . نريد لمسرحنا الإقليمى أن يغزو الملايين من أفراد الشعب ، بل أن يصل إلى كل فرد فيه . ولكى نصل إلى هذا

الهدف علينا أن نعمل بروح صاحب العقيدة المتعصب المصر على أن يعتنق كل إنسان عقيدته . إن المسرح هو فننا وعلينا أن نحمل عليه في عناد . إن رسالتنا ليست فقط العمل على نوعية جماهير شعبنا من البسطاء والأميين في أعمق أعماق الريف بل أن نقاوم في استماتة الأثر المخرب لذلك الجهاز الإليكتروني الخفي القادر على أن يصل برسالته المضادة إلى كل بيت في سهولة ويسر . إن الجهد البشري الذي تحفزه إرادة صلبة وعقيدة راسخة ، يستطيع أن يكون أسرع انتشارا وفعالية حتى من الأثير .

ولكي نحقق ذلك بوصفنا جنودا عاملين في حقل المسرح الإقليمي علينا أن ننبذ كبرياءنا وحساسيتنا بأننا لا نقل شأنا عن المسرحيين المحترفين ، وأننا قادرون على أن نفعل ما يفعلون ، في حين أننا يجب ألا نفعل ما يفعلون ، لأن رسالتنا تختلف . فليس المطلوب أن ندخل معهم في مباراة نثبت فيها تفوقنا عليهم ، بل المطلوب أن نمضي في طريقنا المختلف بوصفنا هواة وأصحاب رسالة عاملين في حقل المسرح الإقليمي . علينا — قبل كل شيء — أن ننبذ إحساسنا بتضخم الذات ، وأن نفرغ من الإنتاج الكبير الذي لا قبل لنا به ، وليس هو مجال عملنا ، إلى الإنتاج الصغير البسيط . لنكن عروضنا لا تجاوز الساعة ، ولكن لتتفنها . لتتجه إلى مسرحيات الفصل الواحد ، التي أهملناها تماما لأنها لا تشبع عروضنا . إن هذه المسرحيات التي لا يشتمل عرض إحداها إلا على عدد محدود من الممثلين هي أفضل العروض التي يمكن أن نسيطر عليها وأن ننقلها في يسر لتعرض في التجمعات الشعبية المحلية لشعبنا ، إذ ليس المطلوب هو أن نحقق ذواتنا من خلال أحد العروض ، بل أن نحققها من خلال الانتشار الواسع المدى لعروضنا الجيدة بين الجماهير . علينا ألا نسعى في استماتة للحصول على دار عرض نقدم فيها عروضنا بالأسلوب التقليدي ، ولكن لنسع في استماتة إلى أن نجعل الدولة توفر لنا العربات التي تنقلنا مع ديكوراتنا البسيطة إلى مناطق تجمع الجماهير ، لعرض عليهم فنا بأسلوب المسرح الفقير . إنا بهذا الأسلوب سنكون قادرين على الإفادة من كل أفراد الفريق في أكثر من عرض ، لا في عرض واحد كبير قد ينوءون بحمله .

وإنه لمن العجب أننا في الوقت الذي نبحث فيه عن صيغ لتأصيل مسرحنا ، مثل السامر أو عروض الحواة ، نسعى لتقديم عروضنا على خشبة المسرح العربي بشكله الحديث ، حتى لو التجأنا إلى مثل هذه الصيغ نفسها ، وليس عرض فرقة السويس (ليالي الحصاد) إلا نموذجا لهذا التناقض الغريب ، ويزداد هذا الأمر غرابة عندما نعلم أن عروض الهواة في الغرب قد أصبحت تقدم من خلال أساليب تشبه هذه الصيغ التي نتشدق بها كثيرا ولا نعرف كيف نستخدمها الاستخدام الأمثل . لقد سبق أن تحدثت عن أن التجريب لا يناقض وطبيعة المسرح الإقليمي . وأضيف إلى ذلك أنه الوسيلة المثلى لحل كثير من مشكلات هذا المسرح . ولكني لا أقصد بالتجريب في المسرح الإقليمي أن يكون تجريبا مطلقا ، كذلك الذي يمكن أن يقدم لفئة محدودة من المثقفين ، ولكنه التجريب الذي يضع في اعتباره تخطي الشكل الأمثل لتواصل العرض مع جمهور تمتد قطاعاته من فئة المثقفين إلى أدنى درجات الأمية . وليس هذا فحسب ، بل علينا أن نضع في حسابنا الآثار الضارة التي تحدث لدى الجمهور من مشاهدة كوميديات القطاع الخاص التي تعرض دائما من خلال جهاز التليفزيون جنبا إلى جنب مع المسلسلات الرديئة . إننا لو تغاضينا عن ذلك فسنكون كمن يضع رأسه في الرمال . وعلينا أن نخلص جمهورنا شيئا فشيئا من أثر تلك الاستجابات السيئة ، فلا داعي لأن نقدم إليهم عروضا شديدة الخفاف ، لأنهم لن يستجيبوا لها حتما . وإذن فلنخلص عروضنا من التعقيدات والتصنعات والتعميمات المعقدة ، ولنجعلها بسيطة ممتعة بقدر ما نستطيع ، ولنتأكد أن العمل الفني الجيد هو الذي يقدم نفسه في سهولة إلى الجمهور ، لا العمل الذي يتعالى على جمهوره . ولتكن الصيغة التي نوفق بين البساطة والعمق هي دليلنا . ولن نصل إلى أعمال هذا المستوى إلا إذا تركناها تنضج في بطء . أما إذا قدمنا عروضا تتعمد الغموض والتعقيد ، فسوف تكون النتيجة الحتمية هي أن يهرب جمهورنا إلى الإسفاف الذي يحاربه .

لقد سبق أن أشرت إلى أن محاولة التصدي للمعادلة الصعبة في إيجاد نوعية من العروض تصلح لأن تقدم لساكني الحضر كما تقدم للأميين من الفلاحين في ريفنا يمكن أن ننزل ليس فقط بمحاربة المسرح الإقليمي بل المسرح المصري كله ، ذلك أن التصدي لهذه المعادلة لن يكون إلا بالبحث عن الصيغة الصعبة التي توفق بين البساطة والعمق . فإذا كان التصدي لهذه المعادلة هو بالبحث عن تلك الصيغة الصعبة فإننا نكون قد جعلنا من مسرحنا المصري تجربة بالغة العمق والثراء .

إن الفلاحين وحتى الأميين منهم لا تنقصهم التجربة الإنسانية العميقة ، برغم قدرهم الذي حال بينهم وبين التعلم . والمسرح لا يخاطب معا إلا بهذه اللغة الإنسانية . والفلاحون — برغم أميتهم — قد يجدهم أقدر حتى من أهل الحضر في التفاهم بالتلميح لا بالتصريح — وتلك أيضا هي طبيعة لغة المسرح ، فلن المسرح إذن قادر على أن يخاطب الأميين من الفلاحين كما يخاطب أعلى الناس ثقافة ، مادامت التجربة الفنية ذاتها واضحة كل ما في الأمر أن المثقف — بحكم مداركه الواسعة التي اكتسبها من التعلم — قد يصل من التجربة المسرحية إلى مستويات أعمق من تلك التي يصل إليها غيره . لكن كلا من المثقف والفلاح الأمي سوف يصيبه حتما بالتجربة المسرحية غير الناضجة ، التي تغفل ضحالتها عن ذلك فستكون كمن يضع رأسه في الرمال . وعلينا أن نخلص جمهورنا شيئا فشيئا من أثر تلك الاستجابات السيئة ، فلا داعي لأن نقدم إليهم عروضا شديدة الخفاف ، لأنهم لن يستجيبوا لها حتما . وإذن فلنخلص عروضنا من التعقيدات والتصنعات والتعميمات المعقدة ، ولنجعلها بسيطة ممتعة بقدر ما نستطيع ، ولنتأكد أن العمل الفني الجيد هو الذي يقدم نفسه في سهولة إلى الجمهور ، لا العمل الذي يتعالى على جمهوره . ولتكن الصيغة التي نوفق بين البساطة والعمق هي دليلنا . ولن نصل إلى أعمال هذا المستوى إلا إذا تركناها تنضج في بطء . أما إذا قدمنا عروضا تتعمد الغموض والتعقيد ، فسوف تكون النتيجة الحتمية هي أن يهرب جمهورنا إلى الإسفاف الذي يحاربه .

لقد سبق أن أشرت إلى أن محاولة التصدي للمعادلة الصعبة في إيجاد نوعية من العروض تصلح لأن تقدم لساكني الحضر كما تقدم للأميين من الفلاحين في ريفنا يمكن أن ننزل ليس فقط بمحاربة المسرح الإقليمي بل المسرح المصري كله ، ذلك أن التصدي لهذه المعادلة لن يكون إلا بالبحث عن الصيغة الصعبة التي توفق بين البساطة والعمق . فإذا كان التصدي لهذه المعادلة هو بالبحث عن تلك الصيغة الصعبة فإننا نكون قد جعلنا من مسرحنا المصري تجربة بالغة العمق والثراء .

إن الفلاحين وحتى الأميين منهم لا تنقصهم التجربة الإنسانية العميقة ، برغم قدرهم الذي حال بينهم وبين التعلم . والمسرح لا يخاطب معا إلا بهذه اللغة الإنسانية . والفلاحون — برغم أميتهم — قد يجدهم أقدر حتى من أهل الحضر في التفاهم بالتلميح لا بالتصريح — وتلك أيضا هي طبيعة لغة المسرح ، فلن المسرح إذن قادر على أن يخاطب الأميين من الفلاحين كما يخاطب أعلى الناس ثقافة ، مادامت التجربة الفنية ذاتها واضحة كل ما في الأمر أن المثقف — بحكم مداركه الواسعة التي اكتسبها من التعلم — قد يصل من التجربة المسرحية إلى مستويات أعمق من تلك التي يصل إليها غيره . لكن كلا من المثقف والفلاح الأمي سوف يصيبه حتما بالتجربة المسرحية غير الناضجة ، التي تغفل ضحالتها باستعراض العضلات . كذلك قد نستطيع بعض المسرحيات ذات الاهتمام المحدود أن تخاطب المثقفين وحدهم ، في حين أن المسرحيات ذات الاهتمامات الإنسانية الشاملة يمكن أن تخاطب الفريقين . فمسرحية مثل « **بيجماليون** » **لتوفيق الحكيم** ، التي تناقش العلاقة بين الفنان مبدعا وعمله الفني إنما تخلق اهتماما ذهنيا محدودا ، ولن تخاطب إلا فئة المثقفين . وهذا هو الحال مع مسرحية مثل « **الوافد** » ، التي تقصد إلى مهاجمة نظام سياسي بعينه . وأيضا مسرح العبث الذي يعرض وجهة نظر معينة في حياة العرب بعد الحرب العالمية الثانية ، هو مسرح يثير اهتماما محدودا ، ولن يستمتع به إلا المثقفون .

لكن مسرحية باللغة العمق والبساطة مثل « **الفخ** » **لألفريد فرج** ، يمكنها أن تخاطب كلا من المثقف والأمي ، بل نستطيع أن نخاطب الإنسان في كل زمان ومكان ، فهي وإن كانت تقوم على تجربة شديدة المحلية فإنها تهتم بإبراز التجربة الإنسانية في شمولها . علينا أن نقدم في عروضنا مثل

هذه النصوص ؛ وسيجدها بالوفرة المطلوبة ليس فى تراث مسرحنا العربى فحسب بل فى المسرح العالمى . نعم ، إن الفلاحين جديرون بأن يستمتعوا بتراث المسرح العالمى حتى بدون تحصير.. ولا ينبغى أن نستكثر عليهم أن نقدم لهم حتى مسرح شكسبير ؛ فمسرح شكسبير يحظى باهتمام إنسانى خالص ؛ وهو قادر على مخاطبة الفلاح ؛ بل إن الحدوتة الممتعة التى يتضمنها عادة مسرحه من المؤكد أنها ستلاقى استحسانه . فلنقدم له إذن مسرح شكسبير باللغة الدارجة ، مع شىء من الإعداد الذى يناسبه ؛ ولنكن التقديم من خلال شكل السامر . إنها تجربة جريئة ولكننا فى حاجة حقا إلى هذه الجرأة فى تجاربنا المسرحية فى الأقاليم . ومن المؤكد أنها لو نجحت فإنها لن تثرى تجربتنا الإقليمية فحسب ، بل تجربتنا المسرحية بشكل عام . نعم يجب أن نقدم فن التراث العالمى للفلاحين بشكله دون أن نعبث به أبدى القصير. ولننبذ التجارب الفجة والسطحية التى تقدم إليهم ؛ فمن المؤكد أن مسرحية هابطة مثل وجامسوسة عبد الباسط » لن تنمى فيهم إلا استجابة سيئة ، ولن تضيف جديدا لوعيهم الذى نحاول أن نرقى به ، وإنما ستهبط به لأنها دونه . إن خرافة التقسيمات الغربية على الفن المسرحى ، مثل مسرح الفلاحين ، يجب أن تتوقف ، إذ لا ينبغى أن يقتصر ما نقدمه للفلاحين على مشاكلهم وحدها ، فإننا بذلك نحمل المسرح بؤدى وظيفة إعلامية محدودة ليست من طبيعته . كذلك لا ينبغى أن نرفض مسرحية نعالج فيها المشاكل إذا كان لها البعد الإنسانى الذى يستطيع أن يخاطب الإنسان فى كل كان ؛ إذ لا يمكن أن يكون هناك مسرح للفلاحين والحرفيين لا يتخاطب إلا مع المشاكل الفنوية وحدها . فلنقدم للفلاحين مسرح نعمان عاشور ؛ ولنكن التقديم من خلال إعداد ما يتلاءم مع مسرحنا البسيط . إن مسرح نعمان عاشور ، ولو أنه يتعلق بمشاكل الطبقة المتوسطة من الموظفين والحرفيين ، استطاع صاحبه أن يتجاوز ذلك إلى اهتمامات عامة . ومن المؤكد أن الفلاحين سيتواصلون معه كما يتواصل جمهور الطبقة المتوسطة .

ولقد استطاع المسرح الإقليمى الأمريكى أن يشق طريقا للمسرح الأمريكى الوطنى عندما نبذ أساليب عروض برودواى التقليدية . وبالمثل فإننا من خلال احتكاكنا الواسع المدى مع الجماهير فى مسرحنا الإقليمى ، وبتجاربنا الكثيرة والمتنوعة ، سننمو لنا الخبرات الكافية لنشق لنا طريقا نحو مسرحنا الوطنى . وبذلك سنصل حتما الى ما نرغب فيه من التأصيل ، دون أن نتعب أذهاننا فى نظريات عقيمة ، أو نجهد أنفسنا بما لا طائل وراءه فى البحث عن قوالب لمسرح مصرى صميم .

إن المسرح ليس أبا الفنون فحسب بل هو رائد كل الفنون ؛ فإذا صعد صعدت معه ، بل صعدت معه أمتنا فكريا وثقافيا وحضاريا . وتلك هى مسئولية المسرح الإقليمى ، الذى أصبح يقف وحده فى الساحة الآن ، بعد أن تهاوت عرش القطاع العام والخاص على اختلافها . نعم تلك هى مسئوليته ، وياطا من مسئولية فادحة .

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم

المسرح
مجلة الثقافة المسرحية - شهرية
تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة "لجنة المسرح"
والهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس التحرير د. سمير سرحان

فصول
مجلة النقد الأدبى
فصلية تصدر كل ٣ شهور
رئيس التحرير د. عز الدين إسماعيل

الجديد
أوسع المجلات الثقافية انتشارا
تصدر كل ١٥ يوم "نصف شهرية"
رئيس التحرير د. رشاد رشدى

الثقافة
الحرفية • الأصالة • المعاصرة
تصدر كل شهر
رئيس التحرير د. عبد العزيز الدسوقى

القصة
مجلة فصلية دورية
تصدر عن نادى القصة
بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس التحرير ثروت أباظة

تطلب فور صدورها من الباعة ومكتبات الهيئة وفروعها
بالقاهرة والمحافظات

دار الفتى العربي

بيروت ـ لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

أصدرت حديثاً

• فلسطين في طوابع البريد

(١٨٦٥ ـ ١٩٨٢)

كتاب هام هواة طوابع البريد ولكل عشاق فلسطين يضم أكثر من ٥٠٠ طابع بالألوان الكاملة وكل الأختام التي استعملت على أرض فلسطين منذ عام ١٨٦٥ حتى عام ١٩٦٧ والطوابع التي صدرت في الوطن العربي والعالم حول موضوعات ورموز فلسطينية

ساهم في انجاز الكتاب

الدكتور نبيل علي صعث

حسناء وضا مكداش

التصدير الفني والإخراج

الفنان محيي الدين اللباد

مكتبة التراث

في العالم أدباء قرعوا حياتهم للكتابة للصغار مثل اندرسون . وأعمال اضافت إليها الإنسانية على طول التاريخ حتى احتفظ الفرخ بالخرع مثل حرافات ايسوب . وأعمال جمعت من شعبيات العالم مثل ماقعل الأخوان جريم كل هذا التراث الإنساني مترجمة لك في مكتبة التراث .

• حرافات ايسوب

ترجمة عبد الفتاح الحمل

• حكايات حرافية من أمريكا

تأليف فرانك . ل . بوم

ترجمة صفاء رينوف

• سلسلة شابلة الصبيان

جلالة الملك نمبول الأول

تقدم الدار سلسلة كاملة من كتب الشرائط المصورة العربية تبدأها بقصة «جلالة الملك نمبول الأول» والسلسلة من افكار ورسوم الفنان «حجازي» الذي حرص على تأكيد الاصالة فكراً ورسماً . وعلى تقديم هذه الاصالة فكراً ورسماً . وعلى تقديم هذه الافكار والرسوم في صورة مرحة وجذابة

• كتب الشمس

سلسلة تقدم اللوحات الفنية الرفيعة التي تصور الاطفال وعلاقتهم بالطبيعة من حولهم وحب الطفل في الحياة والعمل والحلم والشجاعة والأمل صدر منها

الصبي والشمس

زهرة القمر

قصص : د . محبوب عمر

رسوم الفنان عدلي رزق الله

تطلب اصدارات الدار من
مكتبات الهيئة المصرية العامة للكتاب
وفروعها بالقاهرة والمحافظات

أصول الدراما ونشأتها في فلسطين

إبراهيم السعافين

- ١ -

تمهيد

تصدت دراسات لنشأة الدراما في الوطن العربي في العصر الحديث[١] ، وحاولت دراسات أخرى أن تتحدث عن الأصول التراثية التي استقى منها المؤلفون أعمالهم التمثيلية والمسرحية[٢] ، وكان منطقيا أن يوفق هؤلاء الدارسون لسان ومصر عابة أساسية ، وهما القطران اللذان عرفا المسرح بشكل واضح منذ بدايات القرن التاسع عشر

وإذا كان من الصعب افتراض عزلة هذين القطرين عن الأقطار العربية الأخرى ، وخاصة في بلاد الشام ، فإن الأقرب إلى الصواب أن نفترض امتداد هذه الأقطار العربية على ما يجري في مصر ولبنان ، لما بين هذه الأقطار جميعا من وشائج الاتصال ، اجتماعيا وثقافيا وسياسيا . ولما كانت العناية قد تركزت على نشأة المسرح في لبنان ومصر ، وربما في سوريا ، نظرا لظهور بعض الرواد هناك ، فإن محاولة تبين النشأة في فلسطين ، ومعرفة الصلة القائمة بين ظهور الدراما فيها والنشاط الدرامي في الأقطار العربية التي كانت تشهد ازدهارا ملحوظا ، تبدو ضرورية ، خصوصا إذا بدت بعض الملامح المميزة في فترة النشأة ، أي في النصف الأول من هذا القرن .

غير أن دراسة هذه الحقبة على وجه التحديد شائكة وعرة المسالك لأسباب عدة ، منها .

أن نشأة المسرح في فلسطين لم تجذب اهتمام مؤرخي المسرح العربي ، لضعف الحركة المسرحية في هذا القطر ، ولعدم انتظام التأليف ، ولتعذر التحاوب ، ولعدم وجود خطة مسرحية وطنية تشرف عليها أجهزة حكومية رسمية[٣] ، إذ ظلت المحاولات فردية مزاجية تخضع للظروف والاجتهادات. ومنها أن الظروف التي أحاطت بهذا القطر من أحداث وثورات، ثم احتلال وتهجير جعلت من الصعب الحصول على النصوص المسرحية . وعلى تدوين الجهود المسرحية والتمثيلية ونقلها . ولعل ظروف الإذاعة الفلسطينية أضاعت فرصة ثمينة في التعرف على النصوص التمثيلية التي كانت تبث بانتظام[٤] ، إذ يذكر مؤرخو هذه الفترة أن المؤلفين أنفسهم لا يذكرون طبيعة مؤلفاتهم كلها ولا عددها[٥] . وهذا يعكس انطباعا واضحا عن طبيعة هذه الفترة وظروفها . وظلت هذه الفترة في حاجة إلى دراسة ، تكشف عن طبيعة الحركة المسرحية بعامة ، وتحلل بعض الأعمال التي بقي العثور

عليها وقد حاولت بعض الدراسات أن تتعرض لهذه الفترة دون أن تقف عند النصوص لصعوبة الحصول عليها ، ولعدم قدرة المتوافر منها على أن يقدم صورة ما عن طبيعة التأليف المسرحي فيها [٦] . وربما اكتفت بعض الدراسات بالعرض تمشيا مع منهجها الذى يجعل من هذه الفترة تمهيدا لا يمكن الوقوف عنده بالأناة والتحليل والتفصيل [٧] ، ووعدت دراسات أخرى بدراسة وافية عن هذه الفترة [٨] . ولم تخرج إلى حيز الوجود بعد ، ولعلها ستقع فى مجال التاريخ الذى يرصد ويدون ، وينشر الوثائق دون الالتفات إلى الجانب النقدى الذى يهتم بطبيعة النصوص ، وتحليلها وبيان مصادر تأثرها .

ومع أن الحصول على النصوص يمثل أهم عقبة تجبه الباحث فى رصده نشأة الدراما فى هذه الفترة ، فإن هناك إشارات مختلفة تتحدث عن ظهور أعمال درامية فى فترة مبكرة يرجع بعضها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر [٩] ، لكتاب من فلسطين ، أو عملوا فى فلسطين . وربما كان لاهتمام الإرساليات الدينية والتبشيرية بفلسطين أثر واضح فى التوسل بالقوالب التمثيلية من أجل غايات دينية وعطية [١٠] ولا يمكننا أن نغفل الصلة الوثيقة القائمة بين فلسطين من جهة والحركة المسرحية فى كل من سوريا ولبنان ومصر من جهة أخرى ، فقد كانت الفرق المسرحية تزور فلسطين وتتنقل فى مدنها [١١] ، بل إن بعض الممثلين اشتركوا فى تمثيل مسرحيات محلية [١٢] . فالذى بنايع ماورد ذكره من نصوص درامية فى فلسطين يرى أن ذلك لا يتناسب مع طبيعة الحركة التمثيلية ، على الرغم من تعثرها وعدم وجود سند رسمى لها ، فقد ذكر مؤرخو هذه الفترة عددا كبيراً من الفرق التمثيلية والأندية ، تأسست على مدى ما يقرب من ثلاثين عاما [١٣] ، ولعل هذا التناقض فى الأعمال المسرحية المحلية كانت تغطيه النصوص العربية ، فضلا عن الأعمال المترجمة التى اهتم بها المسرحيون اهتماما بالغا ، بعد إخضاعها للتعريب [١٤] ومن الضرورى أن نشير إلى أثر الترجمة فى الأعمال المؤلفة ، حتى ليكاد الباحث يشك فى أمر مؤلفة دون اعتماد جزئى أو كلى على نص أجنبى [١٥]

غير أن هذا التأثر لا يعنى أن البناء الفنى فى هذه الأعمال يفيد بصورة رئيسة من الآثار الأجنبية دون أن تظهر الشخصية الفنية الذاتية ، بل على النقيض من ذلك ، فإن شخصية الكاتب التى تستند إلى الموروث الفنى والشعبى تميز هذه الأعمال تميزا واضحا [١٦]

وإذا كان الكتاب قد أفادوا من المسرحيات الأجنبية المترجمة فإنهم حاولوا ، حتى فى ترجمتهم ، أن يضفوا على أعمالهم روح الواقع المحلى . وأن يستلهموا البناء القصصى فى التراث ، وبخاصة فى التراث الشعبى [١٧] ، فحوروا النصوص ، وغيروا فى بناء عناصرها ، لتلائم الذوق الشعبى أولا ، ولتتسق مع ذوق الكتاب ثانيا ، لأن التنافر بين ذوق الجمهور وذوق الكاتب غير وارد بالضرورة وإذا كان هناك اختلاف فى مستوى الوعى بالصنعة الفنية فإن الروح الكامنة توحد بين الجمهور والكاتب مهما اختلف المستوى ثقافيا وفنيا وفكريا . ولم يكن الكتاب فى فلسطين بمنأى عن نشأة الحركة المسرحية فى لبنان وسورية ومصر كما ذكرنا ؛ فالصلات الثقافية والفنية وثيقة العرى ، ودواعيها متوافرة لتوافر الوحدة السياسية فى أقطار الشام ، ولوجود الوحدة الثقافية بين الأقطار العربية بعامة ، وبين بلاد الشام ومصر بخاصة . فالأجواق المسرحية تتنقل بيسر وسهولة ، والممثلون من مصر ولبنان يشتركون فى مسرحيات تنفذ فى فلسطين ، والمطبوعات والصحف تصل إلى أيدى الكتاب والقراء على حد سواء . ولما كنا لا نطمئن إلى أن أسماء المسرحيات التى ظهرت فى فلسطين هى كل حصاد هذا القطر من التمثيليات والمسرحيات ، فإن ما وصلنا مما ذكرته المراجع قليل ، لظروف فلسطين الخاصة . إذ إن يعقوب صنوع ، أشهر كتاب المسرح فى مصر ، فى إبان النشأة ، لم يصل من أعماله كاملا إلا مسرحية واحدة [١٨] . غير أن هذه الأعمال على قلتها تستطيع أن ترسم صورة قريبة من الدقة عن طبيعة التأليف المسرحى فى هذا القطر ، وتحدد بعض الملامح المميزة ، التى تعطى هذا النتاج سمات خاصة ، ربما أملتها ظروفه التى بدأت تتضح للمثقفين الواعين منذ فترة مبكرة [١٩] . ويمكن للصورة أن تكتمل فى أذهاننا إذا ألممنا بأسماء المسرحيات التى لم نعثر عليها ، من خلال عناوينها أو بعض الإشارات التى وردت عن موضوعاتها ، والقضايا الأساسية التى تعالجها .

الموضوعات

استمد الكتاب موضوعاتهم من مصادر مختلفة ، فمنها ماانسلهم من التاريخ بعيد أو القريب ، من التاريخ المحلى أو القومى ، ومنها ماانصل بالقضايا الاجتماعية والكتاب . فى موضوعاتهم جميعا ، يتأثرون التراث من جهة ، والنصوص والمسرحيات العربية من جهة أخرى . دون أن يلحظ مواصل حاسمه بين المنابع التى استقى منها هؤلاء الكتاب موضوعاتهم

من الأعمال التى استلهمت قصص التراث ، مسرحية « وعود النعمان على كسرى أنو شروان » لمحمد عزة دروزة ، إذ يضعها كاتبها بأنها « رواية عربية تاريخية تمثيلية » ، ويلمح إلى مصدرها بقوله . « قرأت موضوع هذه الرواية فى عدة كتب من كتب الأدب . فقام فى خاطرى أن أوسع الموضوع . وأدخل فيه بعضا من المعانى التى تحول فى صدرى ، وأظنها فى صدر كل عربى حين الحالة قومه ، وينتظر مؤداه ، مما وصلوا إليه من التحادل والتشتت ، والانحطاط عن مستوى الأمم الأخرى »[١٠] . فالكاتب لايبغى العرض من تأليف هذه المسرحية ، بل يكشف عنه بوضوح ، حين يوجه الشباب العربى إلى صورة من صور تاريخهم ، ليقيدوا منها . وليستلفتوا من قيود واقعهم[١١] .

وقد كتب دروزة ثلاث مسرحيات أخرى لم يعثر عليها[١٢] ، غير أن عناوينها تكشف عن طبيعة الموضوعات التى تعالجها ، أولاها « آخر ملوك بنى سراج » ، وهى تمثل ، كما يذكر الأستاذ دروزة ، « تردى حالة العرب فى الأندلس ، وتصور فتنهم وانقسامانهم الداخلية التى عهد منها الأسبان ، واستردوا الأندلس . ويرى الكاتب أنها تبغى أن تمثل عبرة للعرب فى عصرهم الحاضر . وثانيتها هى مسرحية « صقر قريش » ، التى تصور هرب عبد الرحمن الداخل من العباسيين ، وتأسيسه وأنصاره الدولة الأموية فى الأندلس ، إذ تعد هذه حضارة باذخة استمرت سبعمائة سنة فى الأندلس . فمن حق العرب ـ كما ذكر الكاتب ـ أن تمجدوا تلك الحركة الأولى . وثالثتها هى مسرحية « الفلاح والسمسار » ، أو « الملاك والسمسار » ، أو « الفلاح البائس » . إذ لابد كر العنوان جميعا[١٣] . وهى المسرحية الوحيدة التى التقط موضوعها من الواقع مباشرة ، دون أن تتحد التاريخ القديم إطارا لها . وهى تتحدث عن بيع الأرض عن طريق السماسرة الذين لاتهمهم إلا مصالحهم الشخصية الرخيصة ، ونصوص تسلط سات اليهود على أبناء الأعياء لاستزداد نهم الأرض من البائعين . على نحو مافعلت « كودبث » الفتاة اليهودية ، فقد صادقت ابن أحد الأعياء الذين باعوا أوطنهم لليهود ، لتسترد الأموال بوساطة ذلك السماسار اللئيم[١٤] . وقد استلهم نجيب نصار مسرحية « فى دمه العرب »[١٥] من التاريخ القديم ، ومسرحية « شمم العرب »[١٦] . من التاريخ المحلى ، إذ تتناول « فى ذمة العرب » الوشاية التى سعى بها عدى بن أوس لدى النعمان بن المنذر ، للوقيعة بينه وبين عدى بن زيد ، صاحب الفضل على النعمان فى دعم عهده ، لدى كسرى ، فتنجح الوقيعة بقتل عدى بن زيد فى سجنه ، ثم تكشف الوقيعة بعد فوات الأوان ، ليسال الواشى جزاءه العادل . وأما « شمم العرب » فتصور نزاعا بين قبيلتين ، مالبث عقدنا صلحا مؤقتا تنتهيا حتى أدى سوء تفاهم بينهما إلى أن تعود الحرب خدعة من جديد ، ولكن محاولة حادة لإعادة الوئام والسلام بينهما تنجح أخيرا ، فيلتئم الشمل ، ويلم الشعث ، وتتوحد العابات ، رمزا لاختفاء التشاحن وأسباب الفرقة ، ولشدتان الوحدة القومية ويبدو هدف الكاتب من خلال نقدها الذى جاء فيه « تقدمت الرواية إلى شبيبة المنتدى الأدبى فى الآستانة ، مثال الألفة والاتحاد ، وعنوان العبرة على تأليف كلمة العرب ، وإنهاض همهم لخدمة الوطن والدولة[١٧] .

وقد كتب **جميل البحرى** روايات تمثيلية بشرها فى « الزهرة » وعرف بعضها فى منشوراته، من هذه الروايات « أبو مسلم الخراسانى » ، و« وفاء العرب » ، « وسقوط بغداد » ، ومنها « حصار طبريه » . وهى مأساة سائبة أدبية بابجية ذات ثلاثة فصول وضعت خصيصا للآنسات والأدبيات ولتلميذات المدارس ، ومنها « الوفاء العربى » ، وهى مأساة تاريخية أدبية ذات أربعة فصول . وأسهم **نصرى الخورى** بعدد من المسرحيات والتمثيليات التى استمد موضوعاتها من التاريخ العربى ، ليسقطها على القضايا المعاصرة ، فله « نزاث الآباء » ، أو « العدل أساس الملك » فى فصلين ، معدة للأطفال ، وقد نشرت فى فلسطين أول مرة فى عام ١٩٤٦ ، وهى تتصل بأيام المأمون ، وتمجد فضائل المحافظة على أرض الأجداد ، وفيها تعريض بعملية بيع الأراضى فى فلسطين[١٨] . وله « ذكاء القاضى » وهى تصف محاكمة مشهورة جرت من قبل الخليفة هارون الرشيد[١٩] . وأسهم محيى الدين الحاج **عيسى العصفدى** بمسرحية شعرية تاريخية هى « مصرع كليب »[٢٠] ، تتحدث عن حرب البسوس التى دارت وقائعها بين بكر وتغلب على نحو مايعرف فى قصص أيام العرب ، وتنتهى إلى الوئام ، بعد أن تفانى أبناء العمومة . وأسهم محمد حسن علاء الدين بمسرحية شعرية تاريخية هى « امرؤ القيس بن حجر »[٢١] ، تتحدث عن موقف الشاعر الكندى من مقتل والده ، ومطالبته بثأره . وكذلك كتب برهان الدين العوشى « وطن الشهيد »[٢٢] ، وهى مسرحية شعرية من التاريخ المعاصر تتحدث عن الثورة العربية الكبرى ومانالها من أحداث ، تجم عنها استعمار الوطن ، ونعرضه لمؤامرة تأسيس وطن قومى لليهود فيه . وقد أتبعها بمسرحية أخرى دعاها « شيخ الأندلس »[٢٣] ، وهى تدور حول نكبة فلسطين ومعركة جنين[٢٤] .

وإذا كان اهتمام الكتاب قد انصب على القضايا الوطنية والقومية ، من خلال استقطاع الإطار التاريخى ليبرز عيمة الرمز الأساسية ، فإنهم لم يعملوا القضايا الاجتماعية الإنسانية ، على سذاجة المعالجة أحيانا ، وسطحية الرؤية أحيانا أخرى . فقد كتب **جميل البحرى** ، مثلا ، مسرحيات وعرب أخرى ، تحاول أن تتناول قضايا اجتماعية ، منها مسرحية « سجين القصر »[٢٥] . وكتبت **حنه شاهين** مسرحية « جزاء الفضيلة »[٢٦] رهذه المسرحية ـ كما تقول المؤلفة ـ ، قصة سمعتها منذ حداثتى ، وقد بقى أثر قليل منها فى ذاكرتى ، فبنيت عليها رواية أخلاقية تمثيلية ، يكون فى مطالعتها أو تمثيلها فائدة أدبية للمجموع »[٢٧] . وتحاول هذه المسرحية أن تصور المتاعب التى يلقاها الفضلاء المحسنون من الأوغاد الأشرار ، غير أن العاقبة الحسنة تكون من نصيب الأخيار . فى حين يلقى المسيئون جزاء إساءتهم عاقبة وخيمة

وإذا كان مؤرخو الحركة المسرحية فى فلسطين يشيرون إلى اهتمام بعض الفرق التمثيلية بالفكاهات فإن هذه النصوص لم تصل إلينا وإذا كان كتاب الدراما فى فلسطين قد اهتموا بالقضايا الحادة فى الأعلب الأعم ، فإن الحركة المسرحية شهدت الاهتمام بالموضوعات الفكاهية والهزلية من قبل فرق محلية أو عربية وافدة[٣٧] .

ومهما يكن فإن حركة التأليف المسرحى فى فلسطين لايمكن أن تعزل عن حركة التأليف فى الأقطار العربية بعامة ، إذ إننا نطالع فى الصحف الفلسطينية فى فترة مبكرة أخبارًا عن فرق مسرحية عربية قدمت أعمالها فى فلسطين ولبنان . نقرأ فى أحد أعداد جريدة الكرمل فى سنة ١٩١٣ مثلا بعنوان « الليالى الأدب والطرب » : « شهدت حيفا أمس ليلة من أبدع الليالى ، فقد مثل جوق جورج أفندى أبيض الشهير ، رواية « غانية الأندلس »[٣٨] . ولاحاجة إلى القول عما كان للتمثيل من الوقع على النفس ، فالناس قاموا مد الصباح ، ولاحديث لهم إلا الرواية وفصولها ومعانيها ومعاريها . وماكان تلحين الشيخ سلامه بأقل وقعا من تمثيله ، وسيمثل الجوق الليلة مساء ، يعنى ليلة الأحد ، رواية « لويس الحادى عشر » . ويكون مطلعها وب التمثيل فى الشرق ، جورج أفندى أبيض ، ولسنا فى حاجة إلى القول بأنه لايجور للمرء حرمان نفسه من حضور هذه المشاهد النادرة المثال ، والعظيمة الوقع على النفوس »[٣٩] .

البناء الفنى

إن المتأمل يلحظ أن هذه الأعمال المسرحية والتمثيلية تتعاون فى بنائها الفنى تعاونا منحوطا عبر أنها ـ مع هذا التعاون ـ تبدو أسيرة مرحلة النشأة ، لا تتعدها كثيرا . وهذا يؤدى إلى محاولة تلمس أثر الأشكال التراثية فى بنية العمل الدرامى ، ومدى تأثير هذه الأشكال على بنية الأعمال سلبا وإيجابا . ثم لابد من ملاحظة أثر المؤثرات والمذاهب الغربية على هذه الأشكال فالذى يتابع ماكتبه المؤلفون أو المترجمون يلاحظ أنهم يتحدثون عن وظيفة المسرحية الاجتماعية أو التربوية أو الأخلاقية ، عبر أنهم لايتحدثون بوعى عن الفن المسرحى وأصوله وقواعده وتطوراته[٤٠] ، الأمر الذى يشير إلى أن حركة الكتابة قامت على فهم الخطوط العامة لهذا الفن دون تمثل عناصره ومقوماته ، مع أنهم يفهمون أن شكل المسرحيات التى يكتبونها ويترجمونها ويقرأونها ، ليست امتدادا للأشكال التراثية الشعبية مثل قرة كوز[٤١] ويبدو أن تمييزهم بعض مايكتبون من هذا النمط من الأشكال التراثية ، يعود إلى الطابع لا الشكل ، كالمبالغة فى الهزل والإضحاك دون تضمن معنى عميق أو جاد ولعل دليل ذلك موقف نجيب نصار من مجلس إدارة الشام ، الذى رفض أن يجيز تأليف فرع لجمعية تمثيلية لأسباب سياسية فيما يبدو ذلك أن التمثيل يتيح لصاحب الرأى أن يقدم وجهة نظره إلى الجمهور بشكل تحريضى مقبول فالذى يراجع بعض أعداد جريدة الكرمل يلمحه الاهتمام المبكر بخطر الحركة الصهيونية فى فلسطين[٤٢] ، على نحو يجعل النقد الموجه إلى الفرقة كورو وغيره مسوغا ومفهوما . ويتضح الاهتمام بحركة التمثيل فى توظيفها لغايات خيرية اجتماعية وطنية تربوية[٤٣] ـ ولعل فى الصلة بين جمعيات التمثيل والشخصيات الرسمية الكثيرة مايكشف عن الصورة التى كانت عليها هذه الجمعيات ، كما نرى فى موقف سلطان مراكش السابق مولاى عبد الحفيظ من جمعية بيضة التمثيل الأدبى[٤٤] .

الحبكة والصراع

من يتأمل الأعمال المسرحية يلحظ أنها تتأثر التراث الشعبى فى بنائها ، ولعل ذلك يبدو بوضوح فى الحبكة والصراع . غير أنها ـ مع ذلك ـ تتعاون فى تجسيد ذلك من مسرحية إلى أخرى . فقد بنى محمد عزه دروزة مسرحيته « وعود النعمان على كسرى أبو شروان » ، على حكاية استقاها من كتب الأدب ، حاول أن يوظفها فى التعبير عن فكرة الوحدة العربية فى وجه الأطماع التى تحيط بالأقطار المتناحرة المتعادية المتخاصمة إن حل اهتمام المؤلف بتوجه إلى الهدف السياسى الذى جهد فى التعبير عنه فأسقط مشكلات الأمة العربية المعاصرة على هذه الفترة التاريخية المناسبة . غير أن المؤلف صحى ـ من أجل هذه الغاية ـ بالبناء الفنى . هذا الصراع حافظ لايكاد يشعر به أحد فى الأعلب الأعم ، وظهرت الحبكة مفككة عبر سرد الحكايات والمواقف والمواعظ والأقوال الحماسية والخطب الملتهبة . ولم تستطع أن تلم جزئيات الأحداث لتنمو صعدا . وإنما بدت مسطحة عادية تخلو من حيوية الحركة والصراع .

لقد كان يوسع المؤلف أن يقيم الحبكة حول فكرة أو موقف أو حدث ينمو الصراع من خلاله فى نفس المتلقى شيئا فشيئا ، غير أنه حرم المسرحية من ذلك ، وترك الفصول تتوالى دون أن يكون للفصول أو المشاهد قيمة تذكر فى الصراع ، وغلب على المسرحية طابع الحكاية ، وما يتخللها من إسهابات فكرية . فالقضية ظهرت منذ البداية ، ولم تضف الأحداث إليها جديدا . وربما كان من المتوقع أن تنمو قضية قيمة فى بناء المسرحية ، لتكسبها تماسكا والتحاما ، وهى العلاقة بين عدى بن زيد وعدى بن مريما . ومن الغريب أن المؤلف نسى الحادثة التى تتصل بتآمر عدى بن مريما لدى بلاط كسرى ، فلم يبد لها أثر فى بناء المسرحية فيما بعد فالذى يتابع المسرحية حتى المشهد الرابع من الفصل الأول ، يدرك أن أحداثا ستعقد حول تآمر عدى بن مريما ضد عدى بن زيد وصديقه النعمان . حيث يتحدث عدى بن مريما إلى المحل البشكرى عن رغبته فى الانتقام ، ويطلب إليه أن يحمل رسالة إلى صاحبه جمشيد ، يصفها مادار فى مجلس النعمان لبيهما إلى كسرى حتى يحد ابن مريما لديه الحظوة ، ويقال مايتبعه من الخاء والثراء (ص ١٢) وهو لايعبأ باعتراض المحل ونصيحته فينشد : (ص ١٣)

وإنما نفسى نفس فإذا ذهبت نفسى فلا عاش أحد

إن هذه البداية الموفقة لظهور صراع حقيقى ينمو فى نفس المحل من جهة : وفى نفوس المتلقين الذين يترقبون كيف ستنصح العلاقة بين عدى بن مريما من جهة وعدى بن زيد والنعمان من جهة أخرى فمن يتابع هذا الحدث ، يتوقع أن يشتد الصراع فى نفس الشاعر المحل ، وينحول ـ من ثم ـ إلى موقف ضد عدى بن مريما ، إذ يرى المتخل فى المشهد الخامس وحده ، يتحدث إلى نفسه عن خطه نفس ابن مريما بعد أن نصحه ولم يقبل النصح . فكيف ينفذ مايريده ابن مريما وهو يعى هذا الخطر (ص ١٥) .

غير أن الصراع يحسم نهائيا لدى المنخل في المشهد السابع ، حين يمزق الرسالة ويدوسها بقدمه ، ثم ينشد

«حبك الوفاء وخلت المجد والحسبا ياس تريد شعب العرب منقلبا»

ومن العريب أن أثر هذه الحادثة لايظهر فيما بعد ، إذ يتوقع القارىء أن نجد مونرا في علاقة ابن مريتا بصهره، المنخل ، أو صورة لابن مريتا في تحيته الدائب عن الوقيعة والانتقام ، إلا أن الكاتب يضرب على هذه الحادثة ستاراً صفيقا ، فلا نبدو لها فيما بعد أية نتائج . وتطل الأمور على حالها ، فلا يدرك كسرى ما يدور في خاطر العرب من عزم أكيد على طلب الحرية ، ولايفهم وزنا للمعاني الخفية والظاهرة أحيانا في ثنايا أقوالهم .

وإذا كنا نتوقع أن يتمكن الوفد من إيجاد نمو في الصراع يؤدي بالأحداث إلى موقف معين ، فإن خفاء المتحدثين وخشونتهم وإغلاطهم لكسرى القول ، لم يجعل كسرى يعبر من موقفه ، ويخرج عن طوره ، بل ظل يناقشهم ويستمع إليهم ، مدركا طبيعتهم ، ملتمسا لهم العذر ، على نحو جعل حركة الأحداث بطيئة وصورة الصراع باهتة . ولعل محالفة عمرو بن الشريد أسلوب الوفد في حصرة النعمان لم يفد الباء العلى ، بل بدا وسيلة لتفصيل الحديث دون إثارة لون من الصراع . فترى كسرى يصحهم في ورود (ص ٤٤) وما إن يظن النعمان أن سوءا قد أصاب الوفد ، فيوطن نفسه على الموت في سبيل كرامة العرب ، حتى يبشره الحاجب بوصول الوفد ، فتعود الأمور هادئة رتيبة ، وتفتر الحركة ويخبو الصراع . ولم يعد أمام مجلس النعمان إلا التفكير في الاستعداد لاكتساب المهارة في الصناعات والعلوم والمعارف ووسائل الكفاح ، والاستعانة بالشعراء في الدعوة إلى التآلف والوحدة ، ونبذ الخصام .

وعلى هذا النحو لم يفهما الكاتب وجود صراع حقيقي ؛ فالحركة بطيئة ، والصراع ما إن ينمو حتى يعود فيحور بصورة واضحة ولعل حرص الكاتب على إسقاط المشكلات العربية المعاصرة في هذه الفترة ، على الفترة التاريخية التي تتخذها المسرحية إطارا لها ، هو الذي أدى إلى عدم الاهتمام بالحبكة والصراع ، وظلت الأفكار والآراء تحتل الحركة المسرحية ، وتحول دون نمو صراع فعال ، يقود إلى تطور هي دوامي . ومما يلاحظ على هذه المسرحية أنها لم تسع إلى اصطناع عقدة عرامية من أجل إثارة لون من التشويق يساعد في التغلب على الجمود الذي علب عليها . وإذا كانت مسرحية «شمم العرب» قد عالجت قضية الوحدة والتآلف والعبرة على تأليف كلمة العرب ، واستنهاض هممهم لخدمة الوطن والدولة ، كما يصرح المؤلف نفسه ، فإنها ينبغي على حبكة مشوقة احتفظت لها بشيء من التماسك ، فضلا عن المفارقات والمفاجآت التي غلبت على الفن القصصي بعامة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين . والحكاية في المسرحية تدور حول نزاع بين قبيلتين عربيتين : قبيلة بني عباش وقبيلة الشرفاء ، إذ تدور أحداث المسرحية في مكان بعيد عن مضارب القبيلتين اللتين خرجتا طلبا للكلأ والماء ، لأن الأرض كانت ممحلة . وكلا الطرفين لم يكن مستعدا للقتال . ولذلك فإن الأحداث التي اشتهت بعد ذلك إلى التأزم ماتلبث أن تنتهي إلى الصلح وعودة الوئام بين الطرفين ، حيث يتوجه الشريف وقومه إلى مضارب ابن عباش فيعرض عليه الصلح و «يعطي» ابنته عجائب لغرسان الذي قتلها فخر وعبر عن سعادته قائلا ... «ماأحلى الزمان الذي يطمئن فيه العرب ، ويستريحون في أوطانهم ، ويتفرغون لأشغالهم ، بل ما أحلى الزمان الذي يتحد فيه العرب على حماية أوطانهم ومصالحهم . فلنتحد بإبني عمي لنحيي أمتنا ، ونصون وطننا ونعزز دولتنا .... فليحيا العرب ولتحيا الدولة» . (ص ٤٣) .

وإذا كانت المسرحية تدور في جو الصراع بين قبيلتين عربيتين تعيشان حياة البداوة فإنها مشحونة بالرمز الذي يحرص على تحليل الواقع العربي وتناسي الخلافات . وقد بدت هذه الفكرة ضاغطة ملحة ، تؤثر على حركة الحدث وعلى نمو الصراع ، حتى إن القارىء ليشعر بإسقاط الفكرة المفحمة دون إقناع على نحو مانرى في قول فايز ردّا على سيد القبيلة ابن عباش الذي يصر على القتال

«أعي أن العرب خائفون ، وحبوهم جائعة ، فيبغي أن نفكر في إشباع بطونهم ، ثم في إثارة نخوتهم» . (ص ٣٤) .

بل أغرب من ذلك مادار من حوار على لسان كل من حزنة وسعاد ، إذ تتحدث سعاد عن نجارب العرب «والعالم من الخارج يسلبهم أوطانهم ، ويحتال على كسب أموالهم منهم وهم لاهون» ، في حين تتحدث حزنة «حديث الخير السياسي (ص٢٤) . لقد حاولت هذه المسرحية أن تسقط بعض المشكلات المعاصرة على أحداثها ، فظهر شيء من الافتعال في حركة الأحداث ، كالرؤية الطبقية السطحية عند «حزنة» . وظهرت الآثار الشعبية والرومانسية في إنشاء «عجائب» ، الذي جاء مفتعلا (ص ٢٤ ، ٢٥) . ويبدو أن تنكر الفتى في لباس فتاة أو الفتاة في لباس فارس أو غير فارس هو أثر من آثار التراث الشعبي ، ويوشكنا أن نرى ذلك في المقامات وفي السير الشعبية[٤٥] . ولعل هذا التنكر في هذه المسرحية أشد افتعالا منه في مواضع أخرى . إذ إن فتى يرافق فتاة فترة طويلة دون ظهور مايريب في السلوك أو الصوت أو الحركة أو المظهر ، ثم ما إن تنظر الفتاة إليه وهو يكر على حواد، فارسا شجاعا ، حتى يدخل إلى قلبها ويحتل عليها .

ولما كانت مسرحية «وفود النعمان على كسرى أنو شروان» قد عالجت قضية الوحدة والتآلف في وجه الأعداء ، مجعلة أثر الحبكة المسرحية في الصراع الحقيقي الذي يلم الأحداث ويسعى بها نحو إثارة التشويق والتشويق حتى النهاية ، فربما نظر بعجب بصاحب في عمل الأستاذ دوروثي فأراد أن يصنع هذه الحكاية في قالب يكمل لها حيوا دوامها ، من خلال حبكة تحقق قدرا من الصراع ، توضح مسرحيته «في ذمة العرب»[٤٦] حيث جاء على لسان النعمان ، الشخصية الرئيسية ، مايلخص مضمونها . «ولست أرى للعرب مخرجا إلا بقيام زعيم نابغة ، ينتلب بقوة عقله وحسن إدراكه ، ويخرجه على عقول سائر الزعماء ، ويستميلهم إليه ، أو ينعقل جماعة من الزعماء واختيار زعيم من بينهم ، يقيمونه رئيسا ، ويجعلون أمرهم فيما بينهم شورى ، فالعرب لايمكن أن يستعبدوا من قواهم الكامنة في نفس كل فرد منهم ويستثمروها إلا إذا نظموها.وقلدوا زمامها وعامة حكيمة حازمة .... » (ص ٦) لقد بنى المؤلف مسرحيته على تآمر عدي بن أوس على عدي بن زيد من أجل

مصلحة شخصية رخيصة . وقد مكنت هذا التآمر ملابسات حول زيادة عدى بن زيد فى غير أوانها ، ونافق النعمان رسالة زعم حاملها الأعرابى أنها من عدى الذى عقد خمسة دنانير فى مقابل أن يسلمها إلى كسرى . وتتلاحق الأحداث دون أن يكتشف النعمان حقيقة الأمر ، على الرغم من نصيحة زوجته وأفراد أسرته أن يحقق فيما زعمه عدى بن أوس . وتتجه الأحداث نحو التأزم بازدياد شك النعمان فى إخلاص عدى . وزاد من هذا الشك كتاب عدى الثانى الذى أثار غضبه وحفزه ، فعول على الانتقام . ولم تُجْد مساعى هانى بن مسعود ، ومرزبان كسرى ، فى إطلاق سراحه . فانتهز النعمان الفرصة ، فأمر رئيس الشرطة أن يبعث من يكتم أنفاسه ، ولما حضر المرزبان حاملا طلب كسرى بإطلاق سراح عدى كان كل شىء قد انتهى .

ثم تتجه الأحداث ، بعد قتل عدى بن زيد ، نحو كشف الخفيفة . والمسرحية ـ على نحو مالاحظنا ـ تعمد إلى إسقاط المشكلات المعاصرة على أحداث التاريخ العربى القديم ، لأن هدفها هو طرح مشكلات حيوية ملحة ، مثل الوحدة والحرية والتآلف والشورى وغيرها .

ومن المسرحيات التى وقفنا عليها لمصرى الحورى مسرحيتا « العدل أساس الملك » أو تراث الآباء » و« ذكاء القاضى » وكلتاهما تتخذ التاريخ إطارا لها[٤٧] . فقد أقام الجوزى حبكة « العدل أساس الملك » على إصرار حائك بغيم فى كوخ على ضفاف دجلة فى بغداد ، على عدم التعريط فى كوخه ، وعلى مواصلة مهنة الحياكة مع أولاده الثلاثة من أجل مصلحة الوطن . وظل الحائك يحض أولاده على الالتزام بمصلحة الوطن فى امتهان حرفة تعود بالخير على الناس . ولم تفلح إغراءات وزير الخليفة المأمون وتهديده ، فى إقناع الحائك ببيع كوخه مقابل عشرة آلاف دينار ، مع أنه لا يساوى أكثر من مائتى دينار . وهذا ما اضطر الوزير أخيرا أن يأمر بهدم الكوخ ، مستغلا صلته بالخليفة ، زاعما أن المأمون هو الذى أصدر قرار الهدم . ولقد كان هذا العمل سببا فى وفاء الحائك هما ، وفى تشرد أبنائه « الأمر الذى حمل الأبناء على تقديم شكوى إلى المأمون منه . وعجب المأمون أشد العجب ، وأمر رئيس الشرطة أن يودع الوزير السجن (ص ٦٩ ، ٧٠) . وأما حبكة « ذكاء القاضى » فقد أقامها على الخيانة وعدم الحفاظ على الأمانة ، إذ تحكى قصة تاجر يدعى « على كوجيا » أودع التاجر حسن جرة فيها ذهب وزيتون ، ولما عاد كوجيا بعد سبع سنوات ، استعاد الجرة فوجد زيتونها جيدا ، ولم يعثر فيها على شىء من المال ، فادعى التاجر حسن أن الجرة على حالها ، وأنه لم يعبث بها منذ أودعها على كوجيا ـ وبطلب القاضى شهادة اثنين من تجار الزيتون فيشهدان أن مافيها لم يمر عليه عام . وأمام هذه الشهادة الصريحة يعترف التاجر حسن بفعلته فيصدر عليه القاضى ـ وهو الخليفة هارون الرشيد ـ حكمه الرادع العادل ، غير عابئ بندمه (ص ٣١ ، ٣٢) .

وعلى الرغم من أن الحكاية المسرحية فى هاتين المسرحيتين بسيطة ، فإنها استطاعت أن تحتفظ بتماسك الأحداث ، وأن تنمى الصراع حتى يأخذ مداه ، على الرغم مما قد يعتورها من معوقات ، تحول دون نمو الحركة الدرامية نموا طبيعيا .

- ٢ -

وإذا كانت هذه الروايات التى أشرنا إليها تستلهم التاريخ العربى القديم ، فإن ثمة مسرحيات قد حاولت أن تعبد من القضايا الاجتماعية فى إطار تغلب عليه المغامرات الخيالية والمخاطرات والصدف ، على نحو يذكرنا بالتراث الشعبى وصورة « الرومانس » الخيالية ، على نحو ما نرى فى كل من « سجين القصر » لحسيل البحرى ، و « حراء القصيلة » لحنة حورى شاهين . وعلى الرغم من إشارة المصادر ، ومنها تنويه الكاتب حسيل البحرى ، إلى أن « سجين القصر » من تأليفه ، فإن ماذكره فى مقدمة الطبعة الثانية يشير إلى أنها قد تكون مترجمة . وأنه أعمل فيها يد التحوير والتغيير والتثقيف ، والحذف والإضافة ، حتى استوت ملائمة للذوق العام (ص ٣١) وأيا كان الأمر فإن البحرى يتصرف تصرفا واسعا بالروايات المتقبلة حتى تبدو من تأليفه ، وإن كانت فى الأصل روايات مقتبلة أخرى .

وتنحو مسرحية « حراء القصيلة » لحنة حورى شاهين منحى رواية « سجين القصر » ؛ فهى تقوم على المخاطرات والمغامرات والمؤامرات التى تنتهى نهاية سعيدة ، تسجل الحراء الأوفى لأنصار الفضيلة والعاملين بإحسان وتقوى ورحمة . إذ تبدأ المسرحية بحلم على لسان كل من الكونت باسكال والكونتسة أوحى (ص ٦) بحدد بناء المسرحية وبشير إلى تطور أحداثها . ومع أن تفصيلات الأحداث ليست بالضرورة تتطابق مع الحلم فإن صورة الحلم بعامة تشير إلى طبيعة الأحداث وتراكيبها متأسيا وبنائهم المختلفة . وقد شارك الحدس أيضا فى توقع مايأتى من أحداث إذ تحدث أوجنى زوجها عن خوفها من الدهر ، (ص ٦) فيأتى كل من الحدس والحلم تمهيدا لوصول برقية تتضمن دعوته إلى أن يتهيأ للحرب (ص ٧) ، وتكون فضية الحرب من العناصر التى ترتكز عليها الحبكة . فالكونتسة تنتظر عودة زوجها بفارغ الصبر ، وتشعر فى غيابه بهم وحزن . ويرقد عنصر الحرب فقدان الابنة « مرغريت » من حديقة المنزل ، حيث اختطفها اللصوص . وهنا تتوزع مشاعر الكونتسة ، فتارة زوجها وتجاه ابنتها ، فتمضى تتسقط أخبار الحرب ، وترسل من يبحث عن « مرغريت » مفتشا آفاقها ليصل إلى الخبر اليقين . وينصل أثر السوء والحدس فى تأثيره على الأحداث وعلى مواقف الشخصيات فى حديث باسكال عن ابنته وهو ينظر إلى رسمها (ولا أدرى لماذا أتصورك مربصة ومشرفة على الموت ، وأحيانا مفقودة من البيت . نبا للأوهام والخيالات) . (ص ١٦) وتتطور الأحداث وتسير معها الحركة المسرحية فى حديث « إدمون » حول نبأ إصابة الكونت بجرح خطير ، ثم معرفة الكونتسة بما بعد بهذا الخبر ، وتشوفها إلى معرفة الحقيقة ، مما انتهت إلى مرحلة مؤلمة من الحزن الدفين ، تعبر عنها فى مونولوج رومانتيكى حاد ، أتبعته أبياتا من الشعر (ص ١٩ ، ٢٠) .

ويعود « إدمون » ، بعد أن راح يبحث عن الخفيفة ساء على طلبها ، ليخبر مولاته أن الجنود رجعت منتصرة ، وأن الكونت لم يصب بأذى ، غير أنه لم يصحب الجند فى عودتهم ، ولا يعلم الجنود أين يكون . وبهذا الخبر تتجه الأحداث فى مسار المغامرات والمخاطرات ، إذ كيف يمكن أن

يعود الحد إلى دياوهم ولايعود معهم الفالد دون أن يعرفوا وجهته أو مكانه . وهذا الحدث يطلق العنان للخيال ليتصور ماذا حدث وأين انتهى ؟

وتتطور الأحداث فى اتجاه الذروة عندما مايرور «إميل» شقيق الكونتسة أخته ، ونفس عليه ماحرى لباسكال ومرغريت فيحرب أشد الحزن ، ويطلب إليها أن تراعه إلى باريس مخلص أن تغادر بينها ، وفاء لابنها وزوجها وتتجه الأحداث باضمحلال نحو الصدفة ، عندما يعرف «إميل» عن رغبته فى أن ينتزع فى الحديقة ، فتحذوه الكونتسة من أن يضل الطريق إلى البيت ، فما تطلب من وصيفتها أن تذهب معها إلى بيوت الفقراء لتوزيع الملابس عليهم . وتتحدد فى هذه الزيارة صورة المؤساء المحرومين ، إذ تلتقى بولدين هما ألفرد وبول يشكوان الجوع ويتحدثان عن الكونتسة المحسنة الخيرة ، فتستمع إلى قصتهما المأساوية وتساعدهما . وتتعرف أيضا على مأساة أخرى حين يظهر رجل مشلول ملقى على الأرض ، ويصرخ ويستغيث . (ص ٣٣) وتتعرف إلى قصة هذا العجوز المدعو «فيليب» ، لتنتهى قصة كل من الأخوين البائسين ، وفيليب المشلول بإيوائهما فى بيت الكونت دى باسكال . ثم يثور السؤال حول غياب «إميل» شقيق الكونتسة فيتيح المجال للتعرف على المخاطر التى تعرض لها فى أثناء ضلاله فى الأحراش ، فما تبدو الكونتسة ساهرة تفكر فى أخيها والوصيفة تهدىء من قلقها . وفى جو المغامرات والمخاطرات يظهر «الكونت دى بوبه» تماما حانما ، يتحدث عن مشاق الليلة الماضية ، ومعاناته خطر الزواحف والوحوش والجوع ، وخوفه على ماآلت إليه حال أخته ، وبينما كان يتابع حمامة بعينه صيدها بنشأ صراع بينه وبين وحل آخر حولها فيتصح بالصدفة أنه الكونت دى باسكال ، ويكون ذلك مفاجأة مذهلة . وتظل الصدفة وطابع المغامرة يسيطران تطور الأحداث ، إذ يربان ـ فى طريق العودة صوتا ينبعث من مكان بعيد ، تبين لها أنه فندق وحين تلتقى دعتها عجوز فيه إلى تناول قسط من الراحة فإذا هو فى حقيقته مأوى للصوص . وإذا مرغريت بالصدفة أيضا هى «الخادمة الحرساء» التى يحتجزونها تحت إمرة العجوز ، إذ يتعرفان عليها عن طريق ورقة وضعتها أمامها حتى لايشعر بها أحد . فيقتلان العجوز وثمانية من اللصوص العشرة . وقد أتاح هذا المجال لمخاطر جديدة تتمثل فى تمكن اللصين الآخرين من تكبيل إميل وباسكال بغية منع عيونهما مغصبين ملثمين ولكن «مرغريت» تساعدهما بفك قيدهما ، وتناولها سيفين يتمكنان بهما من قتل اللصين ، ويعود الجميع إلى البيت فما كانت الكونتسة تحس برؤية إميل وباسكال ومرغريت ، وإغلين بثياب الممرضات جالسة تصغى قرب سريرها ، فيلتئم الشمل ، وعلى الداعى تدور الدوائر .

فالمسرحية على هذا النحو بنت حبكتها ، وعنصر الصراع فيها على منظومة متعاقبة من المخاطرات والمغامرات والأحداث المأسوية والمؤامرات والوقائع الغريبة ، انتهت بانتصار الفضيلة والقيم الأخلاقية وهى فى مجملها تقوم على الوعظ الدينى المباشر .

ـ ٣ ـ

وثمة أعمال مسرحية استمدت حوادثها من وقائع تاريخية قديمة ، بيد أنها اتخذت الشعر أداة تعبير وشكلا يقوم به البناء الدرامى كله .

ولعل سؤالا يثور حول وظيفة الشعر فى المسرح ، وحول الشروط التى ينبغى توافرها فى هذا الشعر حتى يقوم بمهمته فى المسرحية[٢٨] .

وسنحاول أن نتعرف على الحكمة ونحو الصراع فى هذه المسرحيات ، ثم نرى كيف استطاع هؤلاء الكتاب توظيف الشعر فى أعمالهم المسرحية ، ومامدى توفيقهم فى استخدامه أداة درامية . وهذه الأعمال المسرحية هى «وطى الشهيد» لبرهان الدين العوشى ، و«مصرع كليب» لمحيى الدين الحاج عيسى الصفدى ، و«امرؤ القيس بن حجر» لمحمد حسن علاء الدين . وتبدأ أحداث مسرحية «وطن الشهيد» قبيل الثورة العربية الكبرى ، إذ تدور محاورات حول أحوال العرب وماصنعه بهم جمال السفاح ، وتبدو إشارات حول مراسلات «حسين ـ مكماهون» ووعود الإنجليز باستقلال الأمة العربية فى دولة حرة ذات سيادة (ص ٣٥) . وتتجه الأحداث نحو الثورة عندما تأتى رسالتان إحداهما من مكماهون تلبى ما يطلبه العرب ، وثانيتهما من جمال برفض مطالبهم ، فينحاز الحسين بالأولى ، ويغضب من الثانية ، ويشتد حربه لما سمع عن الأهل فى الشام (ص ١٥) .

ومع إطلاق الرصاصة إيذانا بالثورة ، تنطلق سرايا العرب فى جيش الثورة العربية ، وتتوالى الأحداث التاريخية ، فيصدو وعد بلفور ناقضا الاتفاق السابق ، فيعلن الشاعر وأبه (ص ١٩) .

ويمهد الحديث عن وعد بلفور إلى بيان خطط اليهود فى سبيل قيام الدولة اليهودية فى فلسطين وفى الأقطار العربية الأخرى ، بمختلف الوسائل المادية وغير المادية . ويحلل وابرمن عوامل القوة فيرى أنه لابد أن يأتلف الدين مع قوة العلم والمال . ونبدو فى المشاهد اللاحقة صور لنوايا اليهود القديمة فى احتلال فلسطين بمساعدة الدول الاستعمارية . ويحاول المؤلف أن يبرز خطر المال والشباب ، ويظهر أن اليهود لا يتورعون عن

استخدام الأساليب المختلفة لتحقيق أغراضهم . ويخلص المؤلف إلى إظهار الخطر الذى يمثله سماسرة الأرض وباعتها ، أمثال سرسق وعيره ، وبيان خطر الإقطاع وآفاته ، كما ورد فى أقوال الراعى بعد أن علم ببيع الحقل (ص ٣٣) . ونتلاحق المناظر حول خطط اليهود فى استبطان الأرض فى عملة من أهلها بوساطة السماسرة ، على نحو ما ورد على لسان كوهين (ص ٣٦) ، وبالتوسل بالشراب والنساء ، على نحو ماحدث مع سفيم السمسار الذى باع الأرض . وفى حين كان هؤلاء السماسرة يبيعون الأرض لقاء منعة عابرة ، ظهر مقبصهم متمثلا فى شاب فروبين يدركون قيمة الأرض وينشئون بها ، على الرغم مما ألم بهم من فقر وجوع . وهم يشربون القهوة ومزا للأوض والعروبة ، فى مقابل الخمرة التى يشترى بها الأعداء السماسرة الذين مابلبثوا أن يعودوا فى أسوأ حال . فى المنظر الثالث (ص ٤٥) يدخل عربى باع أرضه وأمن الخن فرنت ثيابه ونشعث شعره وسمته المكمود ، يطلب من الشاب الفروبين كسرة من خبز ، بعد أن غرر السماسرة وباع أرضه دون أن يفكر فى العواقب . ولعل الكاتب وفق فى تقديم صورة لسماحة السمسار وحيله وغبائه . وتقود هذه الأحداث إلى ثورة العرب سنة ١٩٣٦ على سلطات الانتداب الإنجليزى الذى كان يمهد لاستبطان اليهود وقيام دولة لهم ، فينادى المجاهدون من سائر الأقطار العربية لتلبية نداء الثورة ، على نحو مابقول الناثر السورى عورى الفاوخى (ص ٥٢) . ويبرز الكاتب بلقاء المجاهدين إلى وحدة الأمة وعزمها على أن تظل فلسطين حرة منها .

ويتصل الحديث عن المجاهدين الذين تركوا أوطانهم وأولادهم مضحين من أجل فلسطين ، فيذكر «سعيد العاص» ابنته ويفكر فى مستقبلها ، فيما هو يقود الثوار فى جبال الخليل . وتنتهى المسرحية بأحداث تاريخية منعاقبة ، تسجل تطور القضية الفلسطينية منذ أيام العثمانيين فالثورة العربية الكبرى ، وقد نقض الحلفاء عهودهم ، فتمكن اليهود من أرض فلسطين بتذليل كل الصعوبات فى وجوههم ، ومحاولة أصحاب الأرض الشرعيين بالسجن والنفى والتعذيب والظلم والإذلال ، إلى أن ينتفضوا فى أكبر ثورة فى عام ١٩٣٦ ، يجسدون الانتحام ، ويخللون السلبيات ، ويلتحمون مع أشقائهم فى الأقطار العربية ، نابذين العرقة فى وحه خطة محكمة لشيمة نريد أن نحنهم من الجذور ومن ثم ظل بناء المسرحية مرتبطا بتطور الأحداث التاريخية ، بهتم بالحدث اهتماما واضحا دون أن يرصد تطور، فى شخصية أو شخصيات ثانية ، أو مواكبة لفترة طويلة من الأحداث التاريخية ؛ إذ كان بإمكانه أن يقيم الحبكة على شخصيات عربية وأخرى يهودية أو إنجليزية ، ليحقق نموا دراميا للأحداث ، يلتحم مع هذه الشخصيات ، ويؤثر فيها ويتأثر بها . ولو أن الكاتب عمق بعض الصور الحية التى التقطها لأبناء الريف من جهة ، والسماسرة والعائبات اليهودبات والباعة من جهة أخرى ، لرفعت المسرحية عمقا دراميا مؤثرا . وأما مسرحية «مصرع كليب» لمحى الدين الصفدى فتستقى أحداثها من «حرب البسوس» أى من تاريخ أيام العرب . ولعلها محاولة أنصح من سابقتها ، مع أنها تلتزم الوقائع التاريخية إلى حد كبير . وقد أشت المؤلف فى مقدمة المسرحية المادة التاريخية ، مشيرا إلى المصادر التى استقى منها هذه المادة وهى : الأغانى والعقد الفريد وابن الأثير وخزانة الأدب وأيام العرب .

تبدأ الرواية بمشهد نرى فيه جليلة وهى تمشط شعر زوجها كليب فى خيمته ، إذ نرى إلى كليب وهو يفتخر باذرا البذرة الأولى فى حياة المسرحية وحركتها فكليب يتحمل «جليلة» ، وجليلة تشعر أنه جاوز الحد وبعث فى نفسها الضيق ، ولعلها شعرت أنه يهينها . وينتهى هذا الموقف الذى أوشك أن يتطور إلى خصام حاد ، إلى الهدوء الظاهرى ؛ فقد تظاهر كليب بالرضاء ، وراح الحديث يتخذ بعدًا رمزيا ، وخاصة فى كلام جليلة التى لم تتقبل استهزاء إياها باونباح ، إذ تقول (ص ٢٤) ، فى تلميح إلى موقفه من غومه :

«وكم فى العربة من باحثين
تحكم فى أمرهم من ظلم»

وتقع حادثة جديدة تؤدى إلى الحدث الرئيسى الذى قامت عليه حبكة المسرحية ، إذ رأى كليب بين إبله ناقة غريبة ، فأمر عبدا بأن يرميها بسهم فى ضرعها بعد أن عرف أنها ناقة البسوس جارة جساس . ولم يمنع انفعال جليلة كلياً من إنفاذ أمره ، على الرغم من استحلافها إياه ألا يفعل ، مستوعة الحادثة بأنها غير مقصود . ولعل جليلة تتبأت بما سيأتى فى نصيحتها زوجها ألا يفعل ، ورأت بخيالها ماسينشأ من أحقاد موجعة ، على الرغم من استخفاف كليب بتصوراتها . وكان من الممكن أن يمر الحادث دون مضاعفات خطيرة ، ولعل هذا كان موقف مرة والدحاس ، لولا أن البسوس طهرت صائغة ناثمة أمام خيمة جساس ، تنشد شعراً تقول فيه : (ص ٢٦)

«نزلت فى حيكم باذل جارتكم
أصابها الضيم فى عرض وفى نشب»

وهنا تبلغ الأومة ذروتها فى نفس جساس فيقرر قتل كليب . وكان هذا هو هدف البسوس التى قابلت فخر جساس قائلة (ص ٢٣) : «حراك وملك ياجساس إحسانا» .

ولم تكن هذه الحادثة هى أولى الحوادث التى حفلت النفوس بالحقد ، بل كانت الشرارة فى سلسلة من الإهانات ، أشعلت الحقد لبحرق الأحمر والبابس فى حياة حيين مؤتلفين ، تتيحة استبداد طاغية متأله . غير أن عقلاء «بكر» مرة والحارث بن عباد وهمام بن مرة ، وقفوا صد إثارة العداوة ، ودعوا إلى تحكيم العقل ، ولكن جساسا يمضى فى طريق الشر ، تؤازره فى ذلك البسوس ، وتدفعه إلى ذلك دفعا ، فبدأ فى حوك المؤامرة ، فتتدب لمعاونته ابن عمه عمرا الفاتك الشجاع ، الذى كان يشاركه موقفه من كليب .

ثم حدث مادفع بالمؤامرة قدما ، إذ أحس الرعاة حساسا أن كليبا منعهم الماء ، وأن الإبل بفضلها الطمأ ، فأثار ذلك حفيظته ، وجعله يمضى فى تحقيق عزمه . ويتوسل المؤلف بالأحلام فى بناء أحداث مسرحيته ؛ إذ نرى كليبا فى المنظر الثالث من الفصل الأول يهب من نومه مذعورا ، ذاهلا ، يلتفت يمنة ويسرة ، مشيرا يده إلى جهات مختلفة من الخيمة . (ص ٤٥) وهو يشرح لجليلة مالم به فى حلمه كالوحوش التى تهشه ، والأفاعى التى تلدغه ... الخ ، ويحدثها عن

الكابوس الذى جثم على صدره فإذا هو يحكى عن أشياء تشير إلى مستقبل الأحداث. وقد وفق الكاتب فى نقل حالته المأزومة فى حديثه عن نفسه (ص ٤٧) ، فحمل الشعر طاقات درامية موفقة . وقد حاولت حليلة أن تفسر له أحلامه ، مهونة الأمر عليه ، بأنها لاتعدو أن تكون من أثر الطعام . غير أن كليبا يصر على أن للحلم تفسيراً آخر (ص ٤٩) ومع أن العراف كان إلى جانب كليب فى التفسير فإن كليبا رفض الانصياع لتصبحته ، واحتقر شأن بكر فى نجمها ، وقال لحليلة (ص ٥٥) : سوف أحلوهم عن الماء بحد المرهفات . وعلى عدير الذنائب ، يلتقى جساس وكليب ، ويبلغ جساس المؤامرة بمعاونة عمرو ، ويقتلان كليبا ، بما نرفضها البسوس . وقد وفق الكاتب هنا فى إبراز الخلجات الإنسانية ، وتجسيم شخصية كليب ، فحلل مشاعره تجاه المهابة ، وعرض لموقف جساس ، ثم طلب كليب شربة ماء ، وطلب دفن جسده حتى لا يكون نهبا للوحوش والجوارح ، وأخبره أن الحليلة حامل فلا يؤذها . وهذه كلها خواطر سريعة تدور فى ذهن إنسان ، يتكشف الزمان بأبعاده ، أمام عينيه وقد وفق أيضا فى تحليل موقف عمرو وتراوحه بين الشفقة وإرادة القتل .

وتتطور الأحداث حسب الرواية التاريخية فيدفن جساس وعمرو كليبا ، ويتطلق جساس إلى أهله فيثور «مرة» ثورة عنيفة ، ويفزعه أشد التفزيع ، ويثنيه جساس إلى أن يهيم على وجهه ، فى حين يخلو آل مرة عن الحى إلى النهى ، بما يرسل «مرة» عرسه إلى ولده همام الذى كان يتادم «المهلهل» أخا كليب . ويعتزل الحرب الحارث بن عباد فيعذره مرة فى فعله .

ويبدو أنه لا قيمة لتذكر لفصل ، القيافة ، فى بناء المسرحية الدرامى ، فهو شرح لفعل يعرفه القارئ من قبل ، مما يستمر المؤلف فى اعتماده التكرار فى رسم أحداثه ، على نحو مانرى فى المشهد الأول من الفصل الثالث ، إذ يبدو «المهلهل وهمام فى روض بالغرب من منازل تغلب يعاقران الخمر ، ومعهما حاربتان هما دعد ورباب (ص ٨٧) فى حين يصنحر المهلهل بعيره ، نرى هماما ساخرا ، على نحو يزيد من الفعال المهلهل وكأنه يستفزئ العبيب (ص ٩٢) . وقد اعتمد المؤلف الرواية التاريخية مما رونه حاربة مرة من أن حساسا قتل كليبا . وهذا مأوقعه فى التناقض ، فكيف نفهم صورة المهلهل الثمل وهو يتحدث عن الغد المنتظر؟ فلو أنه أدرك اللعنة حسب مانوحى به الأحداث لتغير سلوكه ولطش بهمام . أما أن يجى مانجنه العد ولايجى حقيقة الأمر فى آن معا فذلك غير مسوغ . وتستمر الأحداث فى سيلها التاريخى ، فتعرض لموقف هند أخت كليب من الحليلة ، وموقف المهلهل أيضا ، ثم عزم المهلهل على القتال حتى يفى بكرا عن آخرها ، وتحس المؤلف أبياتا للمهلهل نفسه فى عزمه على إبادة سراة بكر . (ص ١٢)

وتتفق تغلب على الإعذار إلى بكر بشروط قاسية فلا تقبل بكر ، فيستعر القتال ثلاثين سنة ، يقتل فيها من بكر كثيرون . وأخيرا ينال التغلبيون من حساس فلا يهدأ للمهلهل بال ، ويقتل عمير بن الحارث بن عباد الذى كان قد اعتزل الحرب ، ولايرضى بالصلح حتى يقوم صنده الحارث ويأسره دون أن يعرفه ، ويطلقه بحيلة بعد أن يحر ناصيته

ولايكف عن عداوته ، فيبطلق بأهله إلى الحيرة ، فما يسود السلام بين تغلب بقيادة المهرس بن كليب وحليلة ، وبكر بقيادة مرة ، وتشيع المودة بعد الخصام ولعل من يتأمل مهابة المسرحية يلحظ خفوت الحركة وضعفها ، لتفيد المسرحية المطلق بالأحداث التاريخية . ولعل ضعف التشخيص أدى إلى طغيان الحدث التاريخي وفتور الحركة المسرحية .

أما مسرحية « امرؤ القيس بن حجر » فتقوم حبكتها على حادثة مقتل حجر ملك كندة ، ومطالبة ابنه امرئ القيس بثأره بين قبائل العرب ، ثم طلبه النصرة من إمبراطور الروم في أنقرة ، حيث لقي حتفه في أثناء عودته بسم تفشى في جسده إثر لبسه حلة أهداها إياه الإمبراطور ، لما شاع في القصر من حب بين امرئ القيس والأميرة « ساهر » .

وتبدأ المسرحية بالكشف عن حياة الشاعر اللاهية بين شرب الخمر ونقر الدفوف ولقاء الحسان وقول الشعر ، حتى إذا بلغه خبر مقتل والده حجر ، أقسم على الثأر وترك ماسواه ، ندفعه إليه أحنه عند الباكية الحزينة . ويحاول بنو أسد أن يعقدوا صلحا مع امرئ القيس ، مغرين سوء عاقبتهم الشعراء ولكنه يطلب الثأر ويرغص أن يصالح أعداءه حتى تروى السيوف دما . وقد راح يستعين في ذلك بعدد من الأعوان من قبائل شتى ، لكنهم خذلوه فيما بعد وعادوا ، فعهد إلى السموءل ليودع لديه دروع حجر ، وانطلق إلى قيصر الروم مع رفيقين هما عمرو بن قميئة نصحبه ابنته ، وصخر بن العملس . وفي الطريق يفقد عمرو بن قميئة ، لتظل أحزان ابنته الصبية تلاحقه . وفي بلاط الإمبراطور يلقى امرؤ القيس ترحيبا شديدا ، إذ يستقبله الإمبراطور ورجالاته ، ويجلونه بالعون ، وتقام على شرفه الولائم والحفلات ، ثم يستضيفه الإمبراطور في قصره فتتاح له فرصة لقاء ابنة الإمبراطور « ساهر » في الحديقة ثم في حناتها في القصر ، حيث يتبادلان عبارات الغرام ، ولم تمح الرشوة التي اشترت الأميرة بها سكوت الخدم وعبر الخدم من أن تبلغ الوشاية القيصر مسمع الإمبراطور ، فيقيم حفلة يحضرها الرسميون والقادة ، يخلع فيها الإمبراطور حلة على الأمير ، كانت مسمومة ، فلأمت جسده ، فروحا ، ولم تجده براعة الطبيب العساني شيئا ، فارتحل مع أصحابه يتحامل على آلامه المبرحة ، حتى إذا بلغ صريخا لقيناة عاشقة ماتت عربية ، استشعر دنو الأجل ، وكانت نهايته المحتومة ، دون أن يحقق مايذيب نفسه له ، وظل الثأر في نفسه مشتعلا لم يطفىء له لهيب . ولعل المؤلف قد وفق في المرمى البعيد الذي انحنى وراء المسرحية وهو أن معاداة المنذر وكسرى لاتنسجم وصداقة إمبراطور الروم (ص ٥١) ومع ذلك فهو يلتمس العون من إمبراطور الروم ساعدا فلا يجد إلا الغدر ـ كما يقول الطبيب الغساني (ص ٩٧) .

وقد حفلت المسرحية بالمآسي ، وربما أفادت من التراث الشعبي في بعض الصور ـ وخاصة في الإيماء على نحو ماحدث مع ابنة عمرو بن قميئة .

الشخصيات .

إذا كانت تلك المسرحيات قد اهتمت بعرض القضايا القومية التي تخدم الواقع الراهن فإنها اهتمت بالأفكار والأحداث معا . وهذا الاهتمام لابد أن ينعكس على الشخصيات بصورة مختلفة . وإذ كانت الشخصيات قد ارتبطت بالأفكار من جهة ، وبالأحداث من جهة أخرى ، فإن هذا الارتباط لم يعطها قدرة على الحياة والتلقائية والنمو

فالذي يتأمل المسرحيات التي اتخذت من التاريخ موضوعا لها يلحظ أنها قيدت الشخصيات بالروايات التاريخية المدونة في كتب الأدب والتاريخ ، على نحو ما نرى في شخصية « النعمان بن المنذر » التي خضع تطورها للروايات التاريخية[٩٩] . فقد ظلت الشخصيات في « وعود النعمان على كسرى أبو شروان » كما هي ، تتأثر بالأحداث ، ولاتستجيب لها ، أسيرة للمواقف الثابتة التي ألزمها إياها المؤلف ، فإذا ما بدت بادرة لوضوح قدمن التصور أو المعاودة ، ماتلبث أن تختفي سريعا ، على نحو مارأينا في مخالفة إحدى شخصيات الوعد ما أجمع عليه ، ثم عدولها عن ذلك ، وفي عدم استغلال الخلاف بين عدي بن مربنا وزوج ابنته الشاعر المخلل .

ولم يحاول نجيب بصار في مسرحية « دمة العرب » أن ينعمق شخصية النعمان ، وأن يولي علاقته بعدي بن زيد عنايته ، وخاصة مساعدته في أن يوليه كسرى أمر العراق ، وأن يجعل من هذه المساعدة عقدة تلح عليه ، حتى إذا توافرت الأسباب التي تتصل بها ، من إحساس بالزهو من قبل عدي ، أو أقوال تصدر عنه في تحقير شأن النعمان وبيان أبادبه عليه ، كان بطش النعمان به له مسوغ نفسي ، بل إن الرواية التاريخية ـ نفسها ـ تحمل بذور هذه العقدة . غير أن شخصية النعمان ـ كما رسمها نجيب بصار ـ تخدع بحيلة من عدي بن أوس . وتتضافر الظروف على إطالة أمد الخدعة حتى تنهي حياة عدي ، لتتكشف خيوطها من جديد . فلا صراع في النص ، ولاتطور في الموقف ، بل تظل الشخصية ثابتة والأحداث هي التي تختلف عليها فتستجيب الشخصية لها ، دون أن تؤثر فيها تأثيرا فعالا .

ولعل بناء المسرحية ـ بصورة خاصة ـ يتطلب شخصيات نامية متطورة ، تتيح للصراع أن يشتد وللمواقف أن تتنافس ، لتتفجر الحركة منبعثة من داخل الشخصيات ، لا من خلال الأحداث المشوقة فحسب .

وقد اهتمت مسرحية نجيب بصار الأخرى « شمم العرب » بالمواقف ، وجعلت الأحداث تبعا لها ، وسلبت الشخصيات القدرة على التصرف بعيدا عن دائرة الفهم العربية المتوارثة ، فربطت الصراع الخارجي في نفوس الشخصيات بما ينشأ عن هذه الفهم من ردود أفعال ، فضلا عن إحكام المؤلف الطوق حولها ، فهي تسعى في النهاية ـ وربما مرغمة ـ إلى الصلح ولم الشمل عن طريق زواج جمع بين الفريقين الخصمين ، وحتم سلسلة دامية من الثارات والنزاعات .

وقد ظل الاهتمام بالمواقف يقود الأحداث والشخصيات في ثنائيتها الاستظلالية ، بتناقضاتها وتباين أفعالها ، محكومة بالمواقف . والمواقف الحيرة هي التي تقود الشخصيات الحيرة إلى نهايتها البئيسة . وهذا مافعله نصري الحوري في « ذكاء الفاضي » و« العدل أساس الملك » .

وأما مسرحيتا «سجين القصر» لجميل البحري، و«حراء القصبة» لخبة شاهين، فلم تفقا عند الهدف أو المغزى الأخلاقي، بل ربطتا الشخصيات بالأحداث الوليدة والعاطرات والمغامرات والصدف والمفاجآت، لتنتهي نهاية أقرب ما تكون إلى نهايات «الروماس» وقصص التراث الشعبي. وعلى الرغم من وجود تحول في مجرى حياة بعض الشخصيات، مثل «وديع» و«أنطوان» في مسرحية «سجين القصر»، فإن هذا التحول لم يكن عميقا، بل كان نتيجة موقف أخلاقي. وقد ظلت مسرحية «حراء القصبة» تصدر عن نظرة أخلاقية على نحو ما يدل العنوان ذاته.

وإذا كانت المآسي قد تكالبت على الكونتسة فإنها لم تفقد إيمانها بالله وبالناس. فظلت - وهي في دروة أزمتها - تتعفف المحرومين، وتعيث المرضى والمحتاجين، وتزور المساكين. ولم تحجب المؤلفة عرضها من ذلك، إذ كانت تعلق على مواقف الشخصيات تعليقا مباشرا.

وأما الشخصيات في المسرحيات المشعرية فقد اختلفت تبعا لبناء المسرحيات ذاتها، إذ غلب على مسرحية «وطن الشهيد» لبرهان العوشي الاهتمام بالأحداث التاريخية، وهذا ما جعله يبسط أحداثه على مدة تاريخية تجاوز ثلاثين عاما. فتعاقب فيها شخصيات مختلفة، دون أن يهتم الكاتب برسم شخصيات تمتد زمنيا، كأن تعيش الشخصية في حقب مختلفة، ودون أن يجعل الشخصيات تتعاقب في أجيال تحمل سمات تاريخية وخصائص اجتماعية تميزها، وتحدد قسماتها، وتطور وعيها السياسي والفكري. فقد ركز على المشكلة الكبرى وعالجها من حيث هي أحداث ووقائع، وبطلها في سبق الموقف أو الرأي. وعلى الرغم من ظهور بعض الملمحات الذكية في تصوير الشخصيات اليهودية أو المتعاونة مع اليهود - وهي تقدم ملامح واضحة دقيقة - فإن هذه الملمحات لم تأت - كما يبدو - في إطار خطة مطردة. وقد كان بوسع محمد حسن علاء الدين في مسرحيته (امرؤ القيس بن حجر) أن يستغل الأحداث التاريخية في رسم شخصية امرئ القيس رسما فنيا رائعا. غير أن اهتمامه بالأحداث جعله يركز على سرد الأشعار، وعلى سرد الوقائع، دون أن يهتم صراعا في نفسه. وقد كان من الممكن أن يستغل موقف أسد من الصلح أو تنكر حلفائه له، فيقف حائرا بين تأره وواجبه، وموقفه الصعب وحذلانه من جهة أخرى، فصلا عن إمكانية استغلال موقف المنصف وعدوه لمجد وشيخة نصل بين كسرى وقيصر. ومع ذلك فقد بدت صورة امرئ القيس في أدق حالاتها على قدر من الوضوح. ولعل محيي الدين الصعدي في «مصرع كليب» قد استطاع أن يخطو خطوة أفضل في تصوير الشخصيات، فقدم لنا «كليبا» في صورة الحاكم الطاغية، حتى الوعي صدورنا عليه، وقدمه في مشهد قتله إنسانا عاديا، يفكر في فعله المتادم، وفي زوجته، بل في حتفه الذي خشي عليها أن تظل تبكيه للحواجيج والسباع في العراء، وهو يستدر العطف عليه حين يطلب شربة الماء، وحين يعتب على حساس الذي قتله بناب من الإبل، وتتبدى محاولة لمس البعد الإنساني في الشخصية في مواقف عمرو بن حساس، عندما أشفق على كليب، وهم بأن يسقيه الماء، ونجد وكذلك في مواقف مرة وحليمة والحارث بن عباد، بل في تصوير المهلهل الذي بدا متعطشا إلى الدم، لانروى ظمأه دماء مئات القتلى في حرب استمرت قرابة أربعين عاما. وإذا كانت الأحداث التاريخية - وهي في حرب السوس ذات طابع درامي واضح -[٥٠] قد ساعدت على وضوح عنصر التشخيص، فإن المؤلف قد نجح في أن يهب شخصياته الحيوية والحركة، وأن يولد فيها قدرا من الصراع.

اللغة والحوار:

وإذ كان بناء المسرحية يعتمد على الحوار اعتمادا كليا، فإنه يقع على عاتق اللغة مهمة أصعب منها في القصة والرواية، لأن لغة الحوار يسعى أن تحمل طاقات فكرية وعقلية تيسر سبل التكامل بين عناصر البناء المسرحي جميعا. فتتيح للصراع أن ينمو وأن تتلاحق مواجهاته من خلال كثافة اللغة ودراميتها. واللغة في المسرحية - على هذا النحو - ليست معزولة عن جوهر البناء، وليست قوالب تتحلى فيها براعة الصور، ومتانة الأسلوب، وجمال الوصف، وروعة التعبير، بل هي مادة العمل الأصلية التي تتحلل ذراته وتتفاعل مع عناصره جميعا، وتؤثر فيها سلبا أو إيجابا. لذا فإن من واجب الكاتب المسرحي في المقام الأول أن يدرك خطر اللغة إدراكه لخطر الحوار ذاته.

ولعل الكتاب قد تباينوا - في هذه الوجهة - في طريقة توظيفهم للغة في أعمالهم، غير أنهم جميعا لم يصلوا إلى التصور الفني المطلوب على صعيد دور اللغة في الحوار بوجه خاص، وفي عناصر المسرحية بوجه عام. وربما تصلح مسرحية «وعود النعمان على كسرى أبرويز» مثلا على ضعف دور اللغة في بناء المسرحية. وعلى عدم وضوح التصور الفني لهذا الدور، إذ يظن الكاتب أن المشكلة من جانب الشكل التعبيري، ولذا فإنه اجتهد في وصف العبارات الفصحى والألفاظ اللغوية، والجمل المسجوعة، والخطب المطبعة، دون أن ترتبط حركة الصراع أو عناصر البناء العام، على نحو ما نرى في قول حاجب بن زرارة، (ص ٣٧) وفي قول عمرو بن معد يكرب (ص ٣٨).

ولما كانت المسرحية لم تحتفل بتصوير الشخصيات تصويرا نفسيا وتحليلها وبسطها فإنها لم تول الحوار العناية التي تستحقها، فظل يقوم بوظيفة الراوي الذي يسرد الأحداث، بل إنه أحيانا وقف دون هذه الوظيفة، لجموده عند إظهار دلالة اللسان وبيان الموقف، الذي لا يشكل في النهاية موقفا خاصا يميز صاحبه عن الشخصيات الأخرى، فهو موقف عام يمثل رأي الشخصيات جميعا، بل إنه موقف المؤلف الذي يسيطر عليه الشخصيات جميعا.

ولم تتميز لغة الحوار عند خصب بصار بما يجعلها تؤدي دورا أفضل منه عند داوزة. ويرجع ذلك إلى صنعة التصوير الفني، إذ إن الهدف أو الفكرة العامة هما القضية التي يسعى بن توصيلها إلى الناس، فإما أن الإطار الخارجي للمسرحية كاف لتقديمها في شكل فني مناسب.

غير أن خصب بصار استخدم لغة تقترب من لغة الكتابة في أوائل هذا القرن، تترجم عما يريده الكاتب، وتفصل إلى أفواه القراء في يسر، على نحو ما نرى في حديث عمرو بن عبد إلى الحلاد قبل مجيئه في مسرحية «وفي دمة العرب». ولعل خصب بصار يدرك أحيانا متى تستخدم العبارات

التي تناسب الشخصيات ، مثلما نرى في حديث حرية أم عرسان إليه عندما فقد عين الكر ، وهي المرأة البدوية المتورة التي تعيش حياة الغزو والقتال ، وكما في قول ابن عياش محذرا مبارك « أبقوا خيولكم بأعلى الرحمى مسرحة ، وبعد ما تزرعوها بما تيسر صعوا أعنتها في رءوسها » (ص ٥)

ونلاحظ قدرة الحوار أحيانا على تصوير معاناة الشخصية . غير أنها تظل معاناة جزئية ، تصطدم بالموقف الذي يقود الشخصية ويرغمها على أن تسير ما عليه عليها مثلما نرى في حديث الشريف إلى نفسه عن ألفة الفتانين وعن ضرر العداوة « لاريب أن الأرض التي شربت تلك الدماء تلعن إنها لفكرة مجيفة (ص ١٩) .

ولما كانت الشخصيات لاتحيا وفق منطقها الخاص فقد بدا الحوار أسير الموقف العام ، يلفه الكاتب شخصياته ويفرضه عليها ، ويمطقها بما لا تستوعبه ومالاتسجم مع ثقافتها ومزاجها . على نحو ما نرى في مناجاة ابن عياش نفسه ، متفكرا في العداوات وآثارها المدمرة (ص ٣٦) ، وفي فرض المؤلف منطقه الخاص على لسان «حرية» الدونة حين تتحدث عن المتعذبين وأحوالهم وسياستهم واقتصادهم ، بل تحدث عن الفوارق الطبقية أيضا . (ص ٢٤) أما نصري الحوزي فقد اختار مسرحياته من التراث ، ولكنه جعل لغة الشخصيات بسيطة بعيدة عن الغريب وإذ كانت توحي بأجواء التاريخ القديم .

وفي مسرحية « حراء القصيلة » محاولة لاختيار لغة تتفق وطبيعة الشخصيات ، وتتسق مع لغة الكتابة المعاصرة ، غير أنها لم تتنوع ، لأن مستويات اللغة إنما تتحدد بمستويات الشخصيات وإذا كانت الشخصيات محكومة بفكرة المؤلفة ، فقد بقيت اللغة في مستوى واحد لاتتعداه وقد كان من الواضح أن لغة المؤلفة التي تمنح أحيانا من حرائق التراث على نحو ما نرى في رد الكونت دي بامكال على روحته الكونتة « أوحى » ، إذ يقول « فحيولنا تحمس معا ونهب الأرض . نصوى الصدور على الأعجار إلى حيث صوت القتال فلا تشطى عرضى بالأوحى ، بل يجب أن تدفعيني للدفاع عن أوطاني المحبوبة وإخواني » . (ص ٨) وقد حاولت المؤلفة ـ مثل غيرها من الكتاب ـ أن تحمل الشخصيات تنطق شعرا ، فالكونتة الفرنسية تنطق شعرا تنتخير ألفاظه من لغة التراث . (ص ١٢) أما جميل البحري فقد استخدم في الحوار لغة تناسب الشخصيات ، لكنها لم تخلق وطبيعتها الغنية ، وظلت فائدتها محصورة في تقويم أحداث جديدة ، غير أن البحري نادرا ما لجأ إلى استخدام لغة التراث ، على نحو مانرى في قول أنطونيو . « هذاك الحاسوس الملعين الذي بث السم ، ولعلك عني تتبع سوء ، فهو كالدمل حداع ، لا تعره أدنا مصغية ، واسقه عنك قدر النواة » (ص ٣٩)

وإذا كانت لغة المسرحية الشعرية تختلف عن لغة المسرحية النثرية فإن المسرحيات الشعرية لم تخلق هذه الوظيفة بصورة مقبولة ، إذ بدا حوار الشخصيات أقرب إلى مقطوعات غنائية ، لاتكاد ترتبط أبياتها المقطوعة من جهة ، ولا المقطوعات فيما بينها من جهة أخرى ، ارتباطا دراميا . بحركة الحدث من الداخل ، وبنمي الصراع ، وافتصر همها على نقل عواطف الشخصيات ، وربما عواطف الشاعر المسرحي نفسه . غير أن بعض المسرحيات نجحت في تصوير جانب من حياة بعض الشخصيات بلغة مناسبة ، تتفاوت في دلالاتها وفي إيحاءاتها ، على نحو مانرى في مسرحيه برهان الدين العبوشي «وطن الشهيد» ، في المطر الذي يعالج موقف السماسرة وباعة الأرض ، واحتيال اليهود في تحقيق مطامعهم بأية وسيلة . مثل استخدام الماء والإغراء والتزوير وغير ذلك ـ ولعل محيي الدين الصفدي في مسرحيته « مصرع كليب » كان أقدر على توظيف اللغة الشعرية في تصوير طاقات درامية في بعض المواقف . ولعل «حكايه» الثاريجة بما تحمله من إمكانيات درامية . قد ساعدت المؤلف في أن يوفق في أكثر من مستوى ولعل ما عمد إليه الكاتب أنه لم يستسلم للغة التراث استسلاما تحرمه من الإفادة من قيم المسرحية الدرامية ، فقدم مسرحيته بلغة واضحة منبية ، توحي بجو الحياة الجاهلية ، ولكنها تمتلك لغتها الخاصة . على نحو مانرى في قول سعد ، أحد عبيد كليب (ص ٢٤) .

ومع أن حكاية «حجر» ملك كندة تمتلك طاقات درامية جيدة . فإن محمد حسن علاء الدين في مسرحيته «امرؤ القيس بن حجر» لم يحاول أن يفيد من الطاقات الدرامية ويستغلها في إبراز الصراع في نفسية هذا الشاعر الذي تحولت حياته من العبث واللهو ، إلى البحث الحاد عن وسيلة للثأر . واسترداد الملك المفقود ، عبر سلسلة من المآسي والمهانات الجريئة وواكب عدم استغلال الشاعر الطاقات الدرامية ، لجوءه أحيانا إلى استخدام اللغة الشعرية النثرية دون داع فني على نحو حمل الحركة فاترة ، وحجب ملامح الحدث والشخصية عن مشاعر القارئ وذهنه . ولعل محاولة استلهام الجو التاريخي للغة قد أفسدت على الشاعر الاهتمام بالأبعاد الدرامية التي تقتضي استخدام لغة بعيدة عن الغريب . بحيث حمل طاقات درامية ، تتسق مع تفاعل الشاعر مع حركة الأحداث وأزمة الشخصيات وعلى الرغم من هذه الملاحظات فإن الشاعر قد وفق في تقديم أنساق لغوية أفادت في إيجاد بعض ملامح درامية موفقة . على نحو ما نجد في المطر السادس . (ص ١٠٨)

وتظل هذه المحاولات الرائدة الجادة علامات مضيئة في طريق الفن المسرحي ، تتيح لكتاب المسرح فيما بعد أن يصبغوا إلى هذه الخطوات الأولى إضافات جوهرية في التشكيل والمضمون

● هوامش

(١) انظر مثلا « محمد يوسف حمو المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧ ـ ١٩١٤ ج ٣ دار الثقافة بيروت ١٩٨ حيث تناول في هذا الكتاب المسرح العربي في كل من لبنان وسورية ومصر

(٢) انظر دراسة سعد الدين حسن دعاة الأصوات الباغية لمشاة الدراما في الأدب العربي جامعة بيروت العربية . بيروت ١٩٧٣ وقد سبقه د . فائز مصطفى أحمد أثر التراث السومري في الأدب المسرحي الشرقي في مصر . ووزارة الثقافة والاعلام بغداد ١٩٨٠

(٣) انظر مسرح الاحتلال في شمعون ص ١١٣ رسالة الماجستير في قسم اللغة العربية بالجامعة الأردنية إشراف الدكتور إبراهيم السعافين ١٩٧٦

(٤) من اعلاني على برنامج مصلحة الإذاعة الفلسطينية على عهد ماهر مشت في محله «القدس» المقدسية ، وفي الصحب الملصقيه . مثل حريدة «فلسطين» وحريدة «والجهاد» . لاحظت أن له ظاهرات قائمة في البرامج . منها الرواية والقصة «بداع في الساعة الثالثة والدقيقة الأربعين رواية تحقيقية »

(٢) د. عبد الرحمن ياغي حياة الأدب الفلسطيني الحديث من أول النهضة ... حتى النكبة ، ص ٦ ، ١٠ منشورات المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٦٨

(٦) المرجع السابق ص ١٠٣ وما بعدها

(٧) مسرح الاحتلال في فلسطين ص ١٠٠ ـ ١١٣ (١٨٨٠ ـ ١٩٤٨)

(٨) انظر نصري الحوراني المسرح الفلسطيني ١٩٢٨ ـ ١٩٤٨ ، مجلة الأقلام العراقية ص ١٢٤ ـ ١٣٠ عدد ٦ آذار ١٩٨٠

(٩) انظر حياة الأدب الفلسطيني الحديث ، ص ٤٣٧ ، ٤٣٨ وانظر مسرح الاحتلال في فلسطين ص ١٠٠ ـ ١٠١ .

(١٠) المرجع السابق ص ٤٣٨

(١١ ، ١١) أكرم حسين الحوراني في مقدمته لرواية الجرماء وتمثيليات أخرى ، نجف عوان ، نهضة الجليل في فلسطين ، ص ٩ ـ ١٨ طبعة من فصل عدة الفرق على حركة العمل

(١٣) المرجع السابق يقول ص ١٦ ، وفي عام ١٩٤٤ كان في مقهى القدس وحده فرق تمثيله تزيد على العشرين . أذكر منها ...) ويذكر في ص ١٥ من هذا المرجع . « وفي عام ١٩٤٢ تأسست جمعة الممثلين العرب من الفرق التالية . »

(١٤) انظر صورة عن العرب عامة في « دراسات في المسرح والسينما عند العرب » ، ص ١١٧ تأليف يعقوب لنداو ، ترجمة أحمد المعاوي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧١

(١٥) المرجع السابق ص ١١٩ « انظر صورة عن تأثر ما يود النقاش في « البخيل » و« أبو الحسن المغفل »

(١٦) انظر مقالة

Matti Moosa, Naqash And the Rise of the Native Arab Theatre in Syria International Journal of Middle East Studies, p. 108—117 no 4 1973.

ويمكن مطالعتها كما ورد في « المسرحية في الأدب العربي » ص ٤١٧ ـ ٤٢٦ ، ٤٢٢ .

(١٧) انظر أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي الحديث في مصر

(١٨) المسرحية في الأدب العربي الحديث ، ص ٨١ ، وانظر كذلك

Matti Moosa - op cit, p. 433

(١٩) يشير أن حروف فلسطين من الحكم العثماني وتسلل الأطماع الصهيونية ، ثم الاستعمار البريطاني المباشر ووعد بلفور بإنشاء وطن قومي في فلسطين ، أحدثت وضعا خاصا جعل الكتاب يتوسلون بالإضاءة للمسرحي من أجل خلق وعي وطني عام

(٢٠) محمد عزة دروزة « وعود العهد » على كسرى أبو شروان « المقدمة » ، مطبعة صدى ، بيروت ١٩١٢

(٢١) المصدر السابق (المقدمة)

(٢١) في لقاء مع الكاتب في دمشق في ٢ / ١ / ١٩٨٠ ، حدثني أنها عدلت وأنه خطط بالمسرحية السابقة « وعود النعمان على كسرى أبو شروان » فقط

(٢٣) يذكر الدكتور عدنان ابن ذريل أن عرائس الملائك والمسا ، وقد أخطأ في ترجمة

(٢٤) نجيب نصار « في وجه العرب » ـ المطبعة الوطنية ، حيفا ١٩٢٢

(٢٥) قدم في مخطوطها في القفاء المشار إليه في هامش رقم (٢٢)

(٢٦) نجيب نصار « شمس العرب » ـ مطبعة الكرمل ، حيفا ١٩١٤

(١٧) شمس العرب ، ص ٢

(٢٨) انظر روايات مسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨ ـ ١٩٧٠ يوسف أسعد داغر ص ١١٦ ، ١١٧ وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٨

(٢٩) المصدر السابق ص ٢٩٢ .

(٣٠) مصرع كليب « تحدث نصري الحوراني عن جهود خليل بيدس في « مدرسة المطران الإنكليزية » وكثيرا ما تعبر الموضوعات التي لا علاقة لها بالبيئة العربية الفلسطينية ، ومن الروايات والمسرحيات التي احتواها وأشرف على نشرها وإخراجها بين السنوات ١٩٢٤ ـ ١٩١٨ روبنا « وفاء العرب » تأليف أنطون الجميل ، ورواية « السلطان صلاح الدين وشكله أورشليم » لفرح أنطون (١٩١٤) . وقد تناول المؤلف في هذه الرواية عبرة من حياة البطل العربي صلاح الدين حين كان بعد النصر لفهر الصليبيين في الأسهم العليا التي سبقت معركة حطين

(٣١) محمد حسن علاء الدين « عرس العسل » مطبعة الحكومية القدس ١٩٤٦

(٣٢) برهان الدين العوشي ، « وطن الشهيد » ـ المطبعة الاقتصادية ، القدس ١٩٤٧

(٣٣) معجم المسرحيات العربية والمعربة ص ٣٤٤

(٣٤) جميل البحري « سجين القصر » ط ١

(٣٥) حنة حوري شاهين حراء « الفضيلة » المطبعة الأمريكية بيروت ١٩٣٠

(٣٦) حراء « الفضيلة » ص ٤

(٣٧) يمكننا أن نلاحظ صورة للروايات الفنية المكافحة عما نشرته جريدة « فلسطين » في عدد منها مثل

« الوكيل » العدد والواحد في ٦ / ١٠ / ١٩٤٢ و« اللعب على الحبلين » في ٣ / ٩ / ١٩٤٢ و« الخطيب والأمي » في ٢٩ / ٩ / ١٩٤٢ تقدمها فرقة فريد الحوراني ، و « عشاق الخابور » في ٣٠ / ٩ / ١٩٤٢ و« ليلة القدر » في ٧ / ١٠ / ١٩٤١ . تقدمها الفرقة القومية ، فضلا عن أعمال موسى عاصم سلامة ، وجميل الخوري ، والعم فرحان ، وغيرهم

(٣٨) يشير « ناش مصطفى أحمد » في « أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي العربي في مصر » ص ٤٧ إلى أن « تأسيس الأندلس » تعرضوا في متحف المسرح ١٩٢٨ ، تحمولة المؤلف وهي « تدور حوادثها في الأندلس العربية ، وتحورها صراع بدور بين أميرين شقيقين ، أحدهما حر والآخر شرير ويساند هذا الشرير في الصراع ، وزير يناصر الشقيق الخير في حبه لإحدى الأميرات ، إذ يسعى إلى تدبير المكائد للتفريق بين العاشقين . ثم تنتهي بالنهاية المعتادة التقليدية » .

(٣٩) مجلة الكرمل ، عدد ٣٤٠ . الأول من آب ١٩١٣

(٤٠) كتبت جريدة الكرمل في عددها ٣٦٦ ص ٢ في ١٩ أيلول ١٩١٣ تحت عنوان « مجلس إدارة الشام لأجل تأليف فرع لجمعية تمثيلية » بعضا مجريه منه « هلي جانب مجلس إدارة الشام من مخاطر الفشل والفشل كان العامل الأكبر على تربية الحلاق الأمم فلما علل الفضائل و الدين يحتضون الفشل في أدوار تعاقدهم حكوماتهم أو نهم الشرف والألقاب ، وبخدامهم الشعب ومجلس إدارة الشام « فاعتداء العلماء العربية بجمع الفرائيل في سبل خدمة التمثيل ! كتاب شيكسبير في مصر الإنجليز هو في الدرجة الثانية بعد الإنجيل ، حتى إنهم ليعتقون كل شيء في شيكسبير ، وما كتاب شيكسبير إلا مجموعة روايات أخلاقية وحماسية وأدبية وحقوقية ، تمثل كل يوم على المسارح في سائر قطار العالم . »

(٤١) على نحو ما جرى في التمثيلين السابق « فكرنا بما قوم عثمان هذه الأمة ، وما عرفها في معارج التقدم ، ولا تقدموا عنه في مسائل نهوضها ، بالأحظار بعدها ما في كل صوبه ، والتسوب بها وعها الفداء . فلا تحموا عنها الحياة . »

(٤١) يمكننا أن نلاحظ ذلك في المقالين التاليين في جريدة الكرمل الصهيونية في القدس ، عدد ٣٠٣ ص ٢ كانون الثاني ١٩١٣ الأرض الموعودة ، عدد ٣١٧ ص ١ ، ٢ ، ١٨ آذار ١٩١٣ الخطر الكبير ، عدد ٣٣٧ ص ٤ ، ٣٠ أيلول ١٩١٣ العاصمة الصهيونية ، عدد ٣٥٠ ص ٣ ، ١٨ تموز ١٩١٣ حكومة صهيونية ، عدد ٣٧٦ ص ٤ ، ٢٤ تشرين أول ١٩١٣

(٤٣) أنظر ذلك مثلا في عدد ٣١٧ ص ٣ ، ١١ نيسان ١٩١٣ وفي عدد ٣٣٠ ص ٢ ، ٩ أيلول ١٩١٣ تحت عنوان « مأثر جمعية التمثيل الأدبي » يعلم قراء الكرمل أن جمعية التمثيل الأدبي في حيفا مثلت في عكا وحيفا وطابين لجمعة الكتيبين الإعلادي والانتعالي في عكا ، وقد حاسما اليوم تقرير الجمعية عما أن مدخول الروايتين بلغ ٢٣٦ ١٩ غرشا .

(٤٤) ورد في جريدة الكرمل عدد ص ٢ ، ١٢ أيلول ١٩١٣ تحت عنوان « مولاي عبد الحميد وجمعية نهضة التمثيل الأدبي » « معاما من جمعية النهضة أنها اتخذت أحد أعضائها الأدباء ، وشيد أمجادي الحاج ابراهيم « السلام على مولاي عبد الحميد » وعدم تسمية وسم أعضاء الجمعية تعلاسمهم المثلثة . فاوتاح مولاي عبد الحميد لمبادئ هذه الجمعية ومساعيها ، وأعدادها عشر ليرة إنكليزية عضلها منه شاكرة ، وبعثت إليه بفصل بالقصة نوعر (من المجلد الثالث) .

(٤٥) معاملات الحريري ، ص ١٣٢ وما بعدها ، صحة دي ساسي ، باريس ١٩١٣

(٤٩) الذي يشكل مسرحيته « في دمة العرب » نلاحظ خلوها من « الأشياء التي يصنع في سكان مسرحي صريح غير أن ما بعدها وعما يبيها يطبيعة الحوار عما تؤكد عليه الطابع المسرحي

(٤٧) مطبعة طربين ، دمشق ١٩٧٠ وقد صدرت الطبعة الأولى من « أكاذ الماضي » في ١٩٤٠ « والعدل أساس الملك » في ١٩٤٦ في القدس

(٤٨) انظر صلاح عبد الصبور وقفة الكلمة ، ص (١ ـ ١٩) حول المسرح الشعري ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٠ وروبالد بيكوك « الشاعر في المسرح » ترجمة محمد وليد علوان ، مطبعة وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٨

(٤٩) نشر قصة يوم دمي عار في « أيام العرب في الجاهلية » ، تأليف محمد أحمد حاد الجول ومعلاة ، ص ٩ ـ ١٨ . دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، ب

(٥٠) المرجع السابق ، ص ١٤٢ وما بعدها

مكتبة الآداب

على حسن

٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة ت ٩٢٠٨٦٨ - ٩١٨٦٧١ ٦ سكة الشابوري بالحامية الجديدة ت ٩١٩٢٧٧

جاد

يسرها أن تقدم لقراء العربية :

مؤلفات الكاتب الكبير **توفيق الحكيم**

* محمد	* عصفور من الشرق	* الأيدي الناعمة	* شمس النهار
* أرني الله	* عهد الشيطان	* عودة الروح	* أشواك السلام
* التعادلية	* راقصة المعبد	* السلطان المقدس	* سجن العمر
* مسرح المجتمع	* سلطان الظلام	* الصفقة	* الورطة
* فن الأدب	* حمار الحكيم	* براكسا أو مشكلة الحكم	* ليلة الزفاف
* الملك أوديب	* عجائب يوسف	* عدالة وفن	* قالبنا المسرحي
* أهل الكهف	* سليمان الحكيم	* إيزيس	* يا طالع الشجرة
* شهرزاد	* نزهة العمر	* أشعب	* الطعام لكل فم
* يوميات نائب في الأرياف	* شجرة الحكم	* لعبة الموت	* حمار يقال لي
* المسرح المنوع	* ملامح داخلية	طبعة أولى ١٩٨٢	* عصا الحكيم
			* تحت المصباح الأخضر

● مؤلفات الكاتب الكبير محمد عفيفي ●

وفي فنون المسرح

● علم المسرحية	تأليف: ألاردس نيكول	ترجمة: دريني خشبة
● تاريخ المسرح في ٣٠٠٠ سنة	تأليف: شلدون تشيني	ترجمة: دريني خشبة
● فني الفن المسرحي	تأليف: إدوارد جـ. كريج	ترجمة: دريني خشبة
● أشهر المذاهب المسرحية	تأليف: دريني خشبة	

صدر حديثًا

● أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك	عبد المتعال الصعيدي
● شعراء النصرانية في الجاهلية	(٧ أجزاء)
للأب لويس شيخو اليسوعي	طبعة جديدة مزيدة بمقدمة وتعليقات وفهارس
● لامية العرب	للشنفرى — د. عبد الحليم حفني

ندوة العدد

قضايا المسرح المصرى المعاصر

إعداد : أحمد عنتر

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

- حينما تكون هناك قضية واضحة يكون لها رد فعل واضح ، يظهر اتجاه محدد للمسرح .

  أحمد زكى

- هذا لو قرأت المسرحية وشاهدتها بعض القارئ ثم شاهدتها عرضاً مسرحياً

  سمير العصفورى

- إن المسرح فى تصورى من الصعب أن يستمر أو يعيش ما لم يحمل روح الشعر

  شوقى حميس

- لقد كانت فى الخمسينات حركة مسرحية ، وجمهور يتلقى تلك الحركة وكان يثرى هذه الحركة سواء كان مؤلفا أو ممثلا أو مخرجا .

  عبد الغفار عودة

- (غير مفهوم فى مجتمع اشتراكه ، أن يترك الحبل على الغارب لتيار الفن .

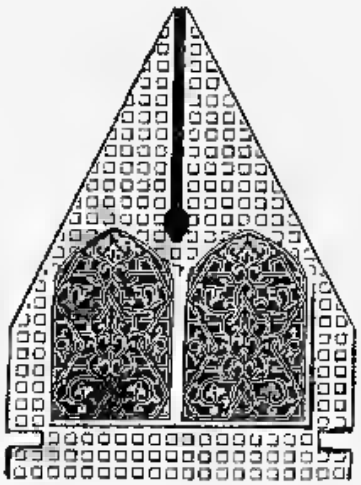
  فؤاد دوارة

- أنا لا أنظر إلى المسرح على أنه كتاب مصور بل
  ولكن أنظر إليه على أنه ظاهرة مسرحية كاملة

  نورى مهنى

- إن مايجعل النص يستمر أو لايستمر ، أن تكون اللغة محددة تدفع إلى البحث عما وراء المضمون

  هدى وصفى



ندوة العدد

قضايا المسرح المصري المعاصر

إعداد : أحمد عتر

اشترك في الندوة

أحمد رأفت بهجت
سمير العصفوري
سوف حمدي
عبد العطار عودة
فؤاد دوارة
فوزي فهمي
هدى وصفي
ومن أسرة التحرير
عز الدين إسماعيل
سامي خشبة

عز الدين إسماعيل

في بداية هذه الندوة أحب أن أرحب بأساتذة الفنون الذين استجبوا لطلبنا للمساهمة في هذه الندوة التي نعتقد أنها جاءت في أوانها . وهناك كثير من القضايا التي تتعلق بالمسرح من حيث الواقع . وأيضا من حيث الممارسة . ومن حيث وضع هذه المؤسسة الثقافية الضخمة في مجتمعنا خاصة والمجتمع العالمي بعامة . بدءا من علاقة هذا المسرح بحركة المسرح العالمي . بصفة عامة . في مجال التحاور المسرحية التي أصبح مسرحنا مشاركا فيها منذ فترة لا بأس بها . من حيث وسائل هذا المسرح وأدواته ووظيفته ، ومن حيث اللغة والنص والتعامل مع النص المسرحي المكتوب والمعروض على خشبة المسرح وهناك أيضا عدد من القضايا التي تشغل بالنا الآن والتي لها أهميتها القصوى في تنشيط الوعي بحركة المسرح الراهن وفيما يتصل بمستقبله لعلنا نبدأ هذه الندوة بوقفة عند مرحلة في حياة هذا المسرح . كانت لها خصوصية من جوانب عديدة ، نستطيع هنا الوقوف عندها . لأنها المرحلة الأخيرة في حياة هذا المسرح ، واعني بذلك مرحلة الستينات . وهي المرحلة التي بدأ على وجه الخصوص بعد نكسة ١٩٦٧ وتمتد إلى وقتنا الراهن فالتحاور التي سبقت هذه الحقبة اصبحت معروفة . ولعل المهتمين بالمسرح كتبوا عنها وناقشوها من جوانبها المختلفة . ولا يبقى إلا ان نقف الآن في تجربة الستينات فلنبدأ الفكر في هذه التجربة من موقع محدد وهو علاقة المسرح خلال هذه الفترة بما قبلها ـ هل يعد امتدادا للتحاور السابقة في الستينات وما قبلها . ام انه قد انشق على كل هذه التحاور السابقة ؟ وما وجهة النظر في الحالتين إذا كان تطورا وامتدادا ، او كان انشقاقا كليا عن التراث المسرحي السابق لهذه الحقبة ؟

نحب الآن ان نستمع لوجهات النظر في هذا الجانب من القضية

عبد العطار عودة

إذا سمحت لي اريد ان اقول إن البداية في تصوري يجب ان تتناول جزيئة مهمة جدا لا تخرج عن شقين

(أ) الشق الأول علاقة الدولة بالمسرح
(ب) الشق الثاني علاقة الفنان بالمسرح

وفي رأيي ان الشقين متلازمان وجهين لعملة واحدة . لان علاقة المسرح بالدولة للاسف الشديد علاقة شكلية . فالدولة عليها واجب التدعيم . سواء بوصفه اختراعات او بناء مسارح او إرسال البعثات وإصدار مجلات فنية وفكرية . بعمل على إلقاء الحركة النقدية بإتاحة الفرصة للنقاد الحقيقيين للقيام بعملهم . وتثبيت القيادات الفنية الجديرة بالقيادة . والهدف هو تنشيط حركة مسرحية حقيقية . على اساس إن المسرح جزء من الدولة لابد ان يكون مدعوما من الدولة كرغيف الخبز تماما وكحديد السلح . فالمسرح يؤدي دورا في ترقية الوجدان المصري والعقل المصري لا يقل تأثيرا عن اي شيء اخر تدعمه الدولة . ورأيي هو ان الدولة في هذا المجال مقصرة بوضوح . وانها لا تعطي كل الاهتمام الواجب للمسرح بوصفه جماع الفنون . وبارتفاع مستواه ترتفع كل الفنون . وبانهياره وانخفاض مستواه تنخفض كل الفنون . اما لا الوم كل اللوم على الدولة . ولكني اقول إن الدولة فيما يتعلق بواجباتها المادية والرقابية والنقدية وغيرها مقصرة تقصيرا واضحا . خصوصا في جانب الرقابة . واما ارى ان الرقابة على المصنفات الفنية مازالت تتعامل مع المسرح بطفله أو بمفهوم لابد ان يتغير . لانه مفهوم معطل . ومفهوم ممكن ان يكون ناتجه سلبيا في الحركة المسرحية اما عن علاقة الفنان بالمسرح . وهو الشق الثاني الذي اعتقد انا لابد ان نتكلم عنه بوضوح . فعلاقة الفنان بالمسرح علاقة سلبية ايضا . لان الفنان ينعكس عليه سلبية الدولة تجاه المسرح فالفنان المسرحي اصبح مشغولا بالكسب المادي عن طريق المسلسلات التليفزيونية او الافلام السهلة التي هي اقرب ما تكون إلى السلعة التجارية منها إلى العمل الفني الجيد او الهادف ومن هنا ابتعد الفنان عن المسرح ممسرحه . لانه لم يعطه المقابل المادي او حتى الارتباط الادبي . فاصبح سلبيا تجاه مسرحه وتجاه حطه هذا المسرح ومن ثم يوشك حطه هذا المسرح او يندثر . لعدم وجود الفنان . او لعدم انتظامه هذان هما القضيتان اللتان احب ان الا نغفلها في بداية المناقشة

عز الدين إسماعيل

لو اذنت لي اعتقد ان هذه القضية الاخيرة يمكن ان نعالج من وجه اخر إذ إن كثيرا من الحركات المسرحية الناجحة لم تعتمد مطلقا على ميزانيات من هذا النوع تقدمها الدولة . بل اعتمدت على الجهد الفردي . ولا اريد ان اقول الجماعي ايضا وحدث ذلك عندما تتكون الجماعات المسرحية ذات الرؤية الواضحة والاستعداد للتفاني من اجل بهضة مسرحية ـ واعتقد ان تاريخ المسرح . لا في

العالم فحسب بل فى مصر ايضا . يدلنا على ان تجارب كثيرة تمت على ايدى اناس وهبوا انفسهم للمسرح ، وقدموا اعمالا كبيرة بغير عون من الدولة كفاح الممثل والمؤلف والمخرج من أجل انشاء مسرح ـ هذا شىء عرفناه واعتقد انه من الممكن ان تحدث واد تتكرر دائما فى كل عصر . ولذلك أعود إلى هذه القصه هل معنى هذا ان الدولة قتل السبيبات كانت توقف المسرح عناية اخص وافضل مما حدث فى السبيبات ؟ وهل كان من نتيجة ذلك ان تخلف المسرح فى السبيبات بصورة عامة عنه فى السبيبات ؟ ام أننا لو نظرنا إلى واقع الأمر لوجدنا ان السبيبات ايضا قد حاءت فى وقتها تماما بلائمها وظهر فيها ما هو ولد ذلك الوقت وما تمثل علامة . مهما قلنا عنها فهى تطور على الأقل بالنسبة لما سبق ذلك من تجارب مسرحية

احمد زكى

إذا بدأت من آخر ما وصل اليه الأستاذ عبد الغفار والدكتور عز الدين فى تعليقه الاخير فإنى أؤكد حضرته ان السبيبات بدأت عام ١٩٦٧ ، وانتصرت حتى حرب ١٩٧٣ . وبعد هذا بدأ منحنى النزول اما عما قبل ١٩٦٧ ، فيمكن اعتباره رحلة تجارب تماثل مراحل التجارب التى عاشتها دول كثيرة بعد الثورات فبلا رفعت مجاعه فى الاتحاد السوفيتى بعد قيام الثورة البلشفية . ومع ذلك ظل الناس على المسرح بشكل لم يسبق له مثيل فى المسرح الروسى . وبعاشت سنوات الثورة حتى سنه ١٩٣٠ ولم تعرف حكومه الاتحاد السوفيتى ما كان يجب ان يكون عليه المسرح فى دوله اشتراكية . وكان هذا طبيعيا وقد اخترنا نحن ايضا نفس المرحلة فى السبيبات التى كانت عاصفة بالأعمال المسرحية كانت حركة تلقائيه حكومه رشيده ، لتخطط برامج التليفزيون ، فكل من كانت لديه مسرحيه يأتى بها ويعرضها فى المعمل الموجود ولكن لم يكن هناك من يكرس نفسه للكتابة فى هذه الفترة . التى كانت حفل تجارب . واستمر هذا حتى حرب ١٩٦٧ بدأت الكتابة لفعلة للمسرح المصرى فى اعمال بهاء عاشور وسعد وهبة ورشاد رشدى ويوسف إدريس وعلى سالم وخيب سرور وغيرهم ممن تعرفون مشاركتهم فى هذه الحركة مثل الشرقاوى والقريد فرج بدأت الكتابة الفعلية بعد النكسة . وكانت مصرا عن إحساس عباص حيث اواد كل كاتب ان يعبر عن طرف مختصه وفقا للقضية البسطه التى تتناول إن المسرح انعكاس لقضايا المجتمع وقد عكس كل من هؤلاء الكتاب فعلا قضايا المجتمع ، كل منهم بمفهومه الخاص . وقدمت اعمال عظيمه . كما قدمت اعمال من المسرح الاحمى ومن الروائع بالذات واعتقد ان هذه الفترة كشفت عن مناهج فى الاداء التمثيلى لا توصف بانها مدارس ؟ لأنه لم يكن هناك مدرسه محدده لها كتحليل تحتذى حذوها كانت هناك انعكاسات لتوجهات زكى طليمات مثلا ويوسف وهبى وفتوح نشاطى تركت على اعمال جيلها قضايا اما عن مستوى التمثيل الأداء فإنه لا يبعث على التفاؤل . بطرا لما قد يقع فيه المخرجون من اخطاء فى العرض المسرحى

عز الدين إسماعيل

هذه مشكلة سنعرض لها وهى علاقه النص بالعرض المسرحى وهى من القضايا المهمه الرئيسه ، وسعود اليه بالتأكيد ، لأنها تحتاج إلى تمحيص كاف ولكن لم تزل امامنا قضيه المسرح فى السبيبات وعلاقته بالتجارب السابقه . ومدفعه من حركة التطور المسرحى عندنا الأستاذ فؤاد دوارة

فؤاد دوارة

اشرتم فى بالعودة إلى مسألة علاقة الدولة بالمسرح دون إنكار للمجهود الفرديه للخاص . ولأهمية المبادرة الفنية للخاص إذا استعرضنا تاريخ المسرح نجد ان الدوله كان لها دائما دور كبير وخطير فى توجيه المسرح ، ابتداء من لاغريق . حيث كانت الاعمال الجيدة تجاز ، وحيث كان المتفرجون يحصلون على مكافاة لحضورهم العروض ، ويعودون فى حاله عدم حضورهم وفى العالم كله اليوم نجد المسرح سواء فى المجتمع الاشتراكى أو المجتمع الرأسمالى يعتمد اعتمادا كبيرا على إعانه الدولة إما إعانه كاملة أو إعانة تحرية . وفى احر ما وصلنى من أعداد نشرة اليونسكو المسرحية تقرأ شكوى مريرة من فنانين امريكين ، لان الدولة خصصت الإعانات المخصصه للمسرح وهس الشكوى فى الحالين علاقة الدولة بالمسرح فى عصرنا لم تعد علاقه تابوعه او تحكم الخاصى عنها فإذا اضفنا الى ذلك اننا نعيش فى مجتمع مختلف . نسمة الأميين لا زالت فيه عاليه جدا . والذوق العى لم يهذب ، والوعى الفنى لم يتم بعد فعندئذ تكون دور الدوله تماما كدورها نحو المستشفيات والمدارس ، ونحو كل الخدمات التى ينبغى ان تقدم للناس غير مفهوم فى مجتمع يبنى فى دستوره على انه مجتمع اشتراكى ان يترك الحبل على الغارب لتجار الفن .

نجرون ومقدمون ما يشاءون للناس باسم الفن وهو براء منهم غير مسئول فى التابيبات من هذا القرد أن تطلب مسارح الدوله بان تكسب وتربح ، او على الأقل تعطى نفقاتها . لان المسرح نظر إليه على انه مساله ثانوية ولكى أبرىء الفن المسرحى خدمه ينبغى ان تؤدى للمواطن العادى تسوى رفيع جدا ، وانضا ينبغى ان توافق امزاج الخاصه . ونطمئن على أن ما تقدمه يصل إلى حد أدنى من المستوى الرفيع نقطه ثانية أحب التعليق عليها فيما ذكره الاستاذ احمد وكى بالنسبة لازدهار المسرح فى الاتحاد السوفيتى سنة ١٩١٧ لم يكن هذا الازدهار صدفه ، او لان الناس اصبوا بالحماسه ، ولكن كان سبقه حماس الفنانين والروبة الفنية الجديدة التى قدموها كانت العروض تقدم فى قطارات وتسافر إلى القرى والريف ، وعروض تقدم فى الساحات المفتوحه بالاشكال الجديدة التى واكبت الثورة بنجاحه حماسة الفنانين وابتكاراتهم وهذا لم يحدث عندنا حتى الان . ويمكن ان يعيدنا هذا إلى علاقه الفنان بالمسرح وفى البدايه اقول إننا اذا عملنا عناية الدوله بالمسرح فيجب ان ندرك ان الدوله فى نهاية المسرحا ، فالفنان هو الذى يصنعه ، فاذا لم تكن هناك حماسة من جانب الفنانين فلن يكون عندنا مسرح مزدهر والنقطة الاخيره التى أود ان اعلق عليها بتعلق بتسرح السبيبات وعلاقته بالسبيبات واعتقد ان الأزدهار لم يبدأ بعد ١٩٦٧ وإنما قبل ذلك فى الخمسينات وفى اعتقادى ان المسرح المصرى لا يمكن الفصل بين مراحله صحيح ان هناك فترات ازدهار وفترات توقف . لكن لا نستطيع ان نفهم مسرح السبيبات إلا إذا تذكرنا انه فى عام ١٩٤٤ انشىء معهد الفنون المسرحية . وفى سنة ١٩٤٧ خرجت اول دفعه منه . وصادفت معانات . وكون حمدى غيث وبيل الالوى اول فرقه وقتها بمعانات اخرى وفى عام ١٩٥٠ كونت فرقه المسرح الحديث برئاسه زكى طليمات وقدمت اعمالا متقدمه جدا ، مترجمه او مؤلفه . اعمالا وضعه مثل ، دبشواى ، و كفاح الشعب . وفى الخمسينات نجد دولتا مثل بهاء عاشور يكتب نصا من الصعب ان نسميه نصا ادبيا اى ان نص بهاء ـ مع احترامى له ، واحترامى للزملاء الذين واكبوه ـ لم يكتب مثل نص الحكيم . نصا بقرا ، وانما كتب للممثل . وليس به قيمه قيمة إلا إذا وجد مخرجا يتعاطف معه ويستطيع ان يقدمه على المسرح . فاذا كان نجاح بهاء عاشور إذا لم نجد هذا المخرج فى اجيال الجديد من المخرجين الذين تخرجوا ؟ بعد ازدهار السبيبات هو سبقه لازدهار سبقه فى الخمسينات قبل الثورة نريد ان نرى الأمور بهذه الصورة فى اعتقادى ان الازدهار الذى سبق عام ١٩٦٧ كان اكبر من الازدهار الذى تلاه انا اختلف مع الاستاذ احمد وكى لان كل الكتاب الذين ذكرهم قد ظهروا قبل النكسة . وحاولوا التصدى للنكسه بأشكال مختلفه اعنى انه عندما نظر ملا إلى سعد الدين وهبه نجد ان اعماله احمده قبل ١٩٦٧ بعد ١٩٦٧ قدم عملا مباشرا سياسيا هو «اسماعيل» . وكان اول عمل قدم على المسرح كانسحابه مباشرة واعتقد ان مرحلته المزدهرة والأكبر نضجا هى ما قبل ١٩٦٧ وعلى كل حال هذه مسألة مطروحة للمناقشه . ولكن ماذا حدث فى السبيبات ؟ فى عام ١٩٦٢ انشىء مسرح التليفزيون . وكانت الحركه المسرحيه قد بدأت ترسى قواعدها . انشىء مسرح الجيب والمسرح القومى فاصبح له اكثر من شعبة . وحصل نوع من الازدهار المحدود . زحاء مسرح التليفزيون بصر فرق . وبإمكانات ضخمه جدا . ولست ممن يشوهون هذه الحركة على إطلاقها ، فى الجيب . إذا اردت ان تقدم اعمالا رديئة على مستوى عشر فرق ، أن يستطيع ذلك ، إذ لابد ان تخرج منها اعمال جيده إذن هذا الوسع لم

عمل من جديد . وهو الذى يتمثل بشكل واضح فى ظاهرتين الظاهرة الاولى هى تردد المسارح إلى الاقاليم والأحياء الشعبية . وهذا عائدى إلى اتساع قاعدة الجمهور المسرحى الظاهرة الاخرى الايجابية تتمثل فى المسرح العالمى الذى كان مديره الأستاذ حمدى غيث . والذى قدم عروضا جيدة جدا ، وجديرة بالاحترام إلى اليوم بالإضافة إلى هذا قدمت اعمال رديئة كثيرة . وفتح المجال لممثلين ومخرجين لا صلة لهم لا بالتمثيل ولا الإخراج وفجأة فى عام١٩٦٣ أو ١٩٦٤ توقف هذا كله ، لان الميزانيات كانت غير محددة وغير مضبوطة ارتفعت اجور الممثلين . وحصلت مزايدات على مسارح هذه المسرح مسرح التليفزيون راح يغرى الممثلين والمخرجين والمصممين . فمثلا من كبار المخرجين الذين ذكرتهم الان كان حمدى غيث احد المشرفين على مسرح التليفزيون إذن استقطب مسرح التليفزيون عددا كبيرا من الفنانين ثم اغلق ابوابه فارتبكت الحركه المسرحيه ، وحدث نوع من الانكماش الغريب فاذا حاولنا دراسة حصيله هذه التجربة وجدنا ان اضرارها كانت اكثر من منافعها لان النمو الذى كان يفترض ان يكون نموا طبيعيا مطردا . كان فى حقيقته تجاوزة ادت إلى إغلاق المسرح وفى اثناء المتغيرات واوائل السبعينيات عصفت اعاصير حدث نوع من التشدد من جانب اجهزة الدوله الرسميه على مؤسسة المسرح بوصفها جهازا ثقافيا وفكريا . وبدأت الاعمال تراقب فى تشدد . وبدأت المصادرة والمنع . ومنعت اشياء معينه من الكتابه للمسرح . وقد اثر كل هذا فى مسرح السبعينيات . واعتقد انه تولدت اذانا سلبية خطيرة وصحبت فى هجره كثير من الفنانين إلى الخارج . وارعاب بعضهم فى احضان التليفزيون بالاعمال السريعه طلبا للكسب كذلك انشئت مسارح القطاع الخاص نتيجه تغير الاوضاع الطبقية فى مجتمعنا . وظهور طبقات جديدة تريد ان ترفه عن نفسها ولا تريد ان تتثقف كل هذا جعل مسرح السبعينيات وده او يكسبه بالنسبة للمسرح المصرى وهذا لم يمنع ـ مع ذلك ـ من ان تظهر بين الحين والاخر اعمال جيده لكن بشكل عام انا اعتقد ان السبعينيات تمثل حقبة هابطة بالقياس إلى الستينيات .

احمد زكى

نخصص عصر للاستاذ دواره احب فى هذا الكلام ولكنى اريد توضيح مالفته عن سنه ١٩٦٧ وما بعدها قلت إن خط المسرح البيانى هبط كثيرا بعد ١٩٧٣ . ولكن بعد ١٩٦٧ كانت هناك قضيه . قضيه ضرب مصر وهزيمة مصر . وقد كان لهذه القضيه انعكاس عميق فى المسرح قبل هذا لم يكن هناك هذه القضيه . ولكن مع وقوع النكسة سادت كل الكتاب فى القضيه . فحينما يكون هناك قضيه واضحه يكون لها رد فعل واضح ويظهر اتجاه محدد للمسرح ـ هذا ما قصدته

عز الدين إسماعيل

ولكننا نفهم من كلامك وهى كلام الاستاذ فؤاد دواره انه كانت هناك قضيه قائمه وملحه . كان لها صدى مباشر بعد ١٩٦٧

احمد زكى

بالضبط

عز الدين إسماعيل

لكن تقويمه هو لهذا النتاج المسرحى بعد ١٩٦٧ ينتهى الى انه كان اقل مستوى وجودة . وان ما اضافه إلى تاريخ تطور المسرح بعد إضافه هزيلة . لانها كانت عثالة اضجارات ولكننا اصبحنا الآن نصدد مشكله . وهى ما نستخلصه من كلامك عن ان المسرح يردهر دائما مع القضايا الملحه تتددة الإلحاح على ضمير الكاتب وعلى الجمهور ولدينا حدث ضخم وقع فى حياتنا الحديثة ، يتمثل فى نكسة ١٩٦٧ على اى وضع إذن نستطيع ان نكشف الآن نتيجه هذا الحدث الضخم الذى هز الإنسان المصرى من اعمق اعماقه ؟ هل كان فى صالح المسرح ام ضده ؟ الاستاذ دواره كان موقفه واضحا بقوله إنه كان ضد المسرح وانت ـ فيما اعتقد ـ تحتفظ على هذا ، على اساس ان الخط البيانى إنما بدأ بعد ١٩٧٣ فى اضطراد وليس قبل ذلك

احمد زكى

نعم

عز الدين إسماعيل :

إذن من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ ست سنوات كان المسرح فيها

احمد زكى

جيدا جدا ـ نتيجه لوجود قضيه حقيقية ملحه

عز الدين إسماعيل

هنا يتضح من الواضح ان اختلاف وجهتى النظر منحصر فى تقويم الحركة المسرحيه من ١٩٦٧ إلى ١٩٧٣ اما فيما يتصل بما بعد ١٩٧٣ فانت متفق مع الاستاذ دواره على ان الخط البيانى هبط إلى اسفل

فؤاد دواره :

لو سمحت لى ان اوضح لقد كتبت اعمال جيده ولكن لم يقدم على خشبة المسرح وإذا اعتبرنا ان مسرحيات اعتبرض اعتباه بعض هذه المسرحيات بعد ١٩٦٧ فان مسرحيه «بيع سواق» لم تقدم إلى اليوم على المسرح مثل طبعت فى كتاب واعمال كثيرة اخرى .

احمد زكى

قدمها فى فرقه هواة . واعلموا فى المسرح بعد ٣ أيام

فؤاد دواره :

يعنى هذا ان استجابة الكاتب موجوده وربما كان اقبال ها عملا عبر مصرى ، هو مسرحية «حفله سمر من اجل ٥ حزيران» . التى كتبها سعد الله ونوس . وهى عمل مهم جدا فى تاريخ المسرح المصرى وإن لم يصدر عن مصر شخص حين يتكلم عن المسرح المصرى يكون إطلالا على المسرح العربى واحيا ووارد ايضا . لكن لا أذكر ان هناك اعمالا جيده كتبت وقدمت على المسرح قد تكون هناك اعمال جيدة كتبت ولكنها منعت من التقدم على المسرح . وانتهت حركه الكتب والمنع التى ادت بمسرحنا إلى ماهو عليه

عز الدين إسماعيل :

فاذا إذن عن منعه قطاعات المسرح وقفات قانيه . غير الكتاب ؟

أحمد زكى :

أنا متفق مع الأستاذ فؤاد فى هذه النقطة ، لكن هناك نقطة مهمة أخرى أشار إليها الدكتور عز الدين إسماعيل فى فترة ١٩٦٧ التى اظهرت الكتابات التى كانت انعكاسا للقضيه المصيرية فى مجتمعنا المصرى لم يكن الانعكاس على مستوى التأليف وحده ، فقد راح معظم مخرجينا يعملون من إطار المسرح التقليدى والروايه التقليدية . وابتدأ المخرجون بالتدريج يصلون إلى نوع من الحلول الوسطى ليوصل المخرج لخشبة المسرح أكثر من مخرج حاول فى الواقع أن يكسر الحاجز بين الممثل والمتفرج لأقامة الاتصال الحقيقى بينهما ، فمثلا الناس تحسون بمخ أنهم جزء من الحدث ، وأنهم متداخلون فيه ، وكان هذا تغييرا فى نظام الإخراج عندنا ، وكانت هذه ميزة عظيمة جدا

عز الدين إسماعيل

إذن فقد وصلنا إلى التوفيق بين هذين الرأيين . وإلى ان الانعكاس الحقيقى الإيجابى فى حياة المسرح لنكسة ١٩٦٧ تمثل بصفه اساسية فى تجاوز الاساليب التقليديه المألوفه له من قبل ، فكان اهدف من معظم محاولات الإبداعية هو هذا الكشف والتجاوز والغريب ان البدوة الخاصه بالرواية وصلت إلى نسبه تماثله

وهي اضطرار الرواق بعد ١٩٦٧ إلى الكشف عن شكل جديد ملائم لتوصيل تجربه بشكل اوسع واعمق إلى الجمهور وهذا عن تقديرك ان المسرح بعد ١٩٦٧ صار في بعض الاحيان وحيث ان محصله العرض هي المكان الذي يتحلى عليه كل مايقدم على المسرح . يتضح دور الإخراج والمخرج اكثر بروزا في هذا النمط.

فوزي فهمي .

اسمحوا لي بتعليق على ما قاله الاخ الاستاذ فؤاد دواره من ان جيل الستينيات بالتأكيد مختلف عن جيل الستينيات وطبعا لايمكن تحديد هذا الاختلاف بشكل علمي إلا إذا تذكرنا التغيرات الاجتماعية التي اصابت المجتمع المصري . لانه بعد هذه التغيرات الاجتماعيه حدثت تغيرات في المدركات الجماليه . لان المسرح بشكل في اساسي أي شيء وله مدركات جمالية معروفه التغيرات الاجتماعية التي حدثت في الستينات اثرت إلى حد بعيد جدا على ظاهره المسرح انا لا انظر إلى المسرح على انه كتاب مقروء فحسب . او كتاب مرئيه فقط . ولكني انظر إليه على انه ظاهره مسرحيه كامله ويجب ان نتذكر ان هناك نوعا من سوء الفهم او عدم الفصح لدى اجهزه الدوله تجاه المسرح الامر الذي ادى إلى تقلص المسرح او تقلص الظاهرة المسرحية حتى المسرحيون الكبار الذين يكتبون تقلصوا هناك ظاهره المنع وهذه مسالة اساسية جدا عندما نتصور ان هناك اكثر من مائة مسرحيه منعت في هذه الفترة لعدد كبير من الكتاب . انعي هذا انه لا احد يتكلم إن فهم اجهزة الدوله للمسرح فهم خاطئ . لان المسرح في شديد التعقواطية شديد التاثير . على الرغم من انه ليست هناك مسرحية اسقطت لطاما . فلم تحدث ان خرج الناس من المسرح وقاموا بتظاهرة عبر ان هناك نوعا دائما من اجهزه الدولة تجاه المسرح اما عن الستينات فالاستاذ فؤاد يقول انها فترة كانت ثرية على المسرح المصري وانا اختلف معه . لان هناك تقييما اخر ومعيارا اخر لقراءة هذه الظاهره فقد كان هناك نوعان من المسرح في جاد يقدم امامة في عبر جاد بعد الستينات وفي الستينات لم يكن المسرح مخصصا للمسرحي بل للالعاب المسرحية المرتبطه بمدركات جمالية متعرة للمطلقات أحدثه الى تشتت في مجتمع الستينات ولم يظهر هذا إلا بعد في الاعمال اللامسرحية أو اللاجاده التي قدمت في الستينات إن مسرح الستينات مختلف بالتأكيد في تقييمنا له . ومختلف في عكسه للتجرع العاري في المجتمع المصري بعني لم يتناول بشكل مكثف العصب العاري للمجتمع المصري وقصته الاساسية وهي كيف يعيش هذا الجاهل المصري وما هي فلسفته التي قال عنها الاستاذ فؤاد انها قصه المجتمع الاشتراكي التي سمع بها في الستينيات والتي انكسرت مع هزيمة ١٩٦٧ العسكريه التي لم تكن هزيمة الجيش المصري فحسب بل كانت هزيمة للاقتصاد المصري والتعليم المصري . كانت هزيمه لفكرة عامة كان يحملها المجتمع المصري ولقد طرحت الستينات قضية جديده قضيه المجتمع الاستهلاكي المفتوح والسلعي والانماط الاستهلاكيه التي غرقت المجتمع المصري مما ادى إلى بدهور مكانه المثقف

عبد العفار عودة :

إذا سمحت لي اريد ان اضيف نقطه قد يعتبرها البعض عاديه جعله اعتراضيه في الحوار او في الندوة لكن في الحقيقه انا اعتبرها حرفة تفصيله هامة جدا لابد ان نضع ليديا عليها ونحن ناقش في هذه الندوة ـ الظاهرة المسرحية في مصر مكتفة مصورة عاصرة وخاصه في هذه الفترة التي نحياها اي في الثمانينات لقد كان في الخمسينات مسرح مدرسي ومسرح جامعي ومسرح اهلي ومسرح عمالي بالإضافه إلى مسرح الدوله ومسرح القطاع الخاص كانت توجد حركة مسرحية وجمهور يتلقى هذه الحركه وفجأة يؤدي هذه الحركه سواء كان مولها او ممولا او تمويلا او تحويلا كان هناك تواصل وانتماء بين اطراف العمل الفني وكان هناك ثراء بالتالي يمكن ان نختلف على كمه ونوعيه او نحتفظ سلبا او إيجابا . لكن كانت حركه مسرحيه منتظمه ومتسعة خاصة في عام ١٩٦٤ في فترة الفورات الاشتراكيه فحسب الإحصائيات الأخيرة التي خرجها هيئة المسرح . واغلب الأرقام لاتكذب . تقول الإحصائيات إن عدد متفرجي قطاع الدراما والعروض الشعبية والاستعراضيه والموسيقى وصل إلى نصف مليون داخل القاهرة وان الجمهور المركزي للمتابعة والإحصاء يقول إن عدد متفرجي القطاع الخاص وصل إلى مليون بسلم حدلا ان المليون الذين يشاهدون مسرح القطاع الخاص متفرجون عاديون. وليسوا من نوعيه طبيعة ناشئة لظروف اقتصاديه طارئة او خاصة متصلية مع الانفتاح الذي حدث سنقول عندنا مليون ونصف مليون من احد عشر مليونا بين تسعه ملايين ونصف لم يشاهدوا مسرحا وهذا يؤكد ان الظاهرة المسرحية ـ بالارقام لرقام المتابعة والإحصاء ولرقام هيئة المسرح ـ معدمة وليست مكثفه فحسب.فلو نظرنا إلى فرق الاقاليم سنجد ان الاقاليم لم يكن بها مسرح حتى سنة ١٩٦٤ ثم وجدت اربع فرق مسرحية ثم تتالى أصبحت اثني عشرة فرقه حتى وصلت الآن إلى ستين فرقه مسرحيه إلا ان هذه الفرق المسرحية لا تشكل ظاهره مسرحيه ولا تشكل استمرارا حقيقيا . لان هذه الفرق المسرحيه مرتبطة بالمسابقات والمهرجانات وهي فرق من الهواء لا استمرار لها ولا مراسية قائمة ولا خطه، هذا بالإضافه الى انه لا مسرح ولا فلسفه . وبالتالي فهي تعمل بشكل توتالي او عشوائي فإذا وضعنا في الاعتبار بعد كل هذا قلة عدد دور العرض والأجهزة الفنية . وزدناه جمهور دور العرض . فإنا ننتهي إلى ان دور المسرح في حياتنا مكتس للمعاده

عز الدين إسماعيل .

استاذ عبد العفار لا اعرف إلى اي حد يمكننا ان نعول على تمويل الإحصائي في وصف ظاهره فيه . استاذ شوقي حبيس اعتقد قد يود ان يعلق على المساله

شوقي حبيس

الحقيقه انا اود ان ارجع الى المسالة الاولى منطلقا من قضية المنهج الإحصائي فالكلام عن مسرح الستينيات يكرر للمرحله انه عندما الكلام عن ازدهار الستينات دون النظر للمنهج الإحصائي او غير الإحصائي لقد تحدث الاستاذ فؤاد دواره عن بداية الكتابة عند نعمان عاشور فقال انه كتب نصوصا تمثل ولا تقرا. حقيقه انا اعتقد ان غالبية اعمال مسرح الستينيات او العصر الذهبي للمسرح هي نصوص تمثل ولا تقرا وهذا فانا اعتقد انها إذا عرضت من جديد من خلال «ريبورتوار» لن تنجح نجاحا كبيرا لان المسرح في تصوري من الصعب ان يستمر او يعيش . ما لم تعمل روح الشعر تصارع النظر عن كونه مكتوبا شعرا ام نثرا . وإذا كانت اعمال الستينات احدثت صحة مسرحية فلانها وضعت بداية اساسية لتناول الواقع الاجتماعي وساقته لاول مرة في مصر بعد البدايات التي وضعها توفيق الحكيم وبيجور فلاول مره يوجد المسرح الواقعي على يد نعمان عاشور ويوسف إدريس وسعد وهبه ومحاولين ورمان ولطفي الخولي من هذه الاعمال التي تنتسب للستينات اعتقد ان اعمالا قليلة جدا هي التي تعيش منها اعمال صلاح عبد الصبور التي سوف تعراها التاس لمائه سنه قادمة بالإضافه إلى اعمال الفريد فرج واعمال الشرقاوي إما حين نتكلم عن مسرح الستينات نظهر مسالات سديدة شعبا من الكلام عنها دون الرجوع إلى اي حقائق . واما اعتقد انه إذا حدث في يوم من الأيام ان درست هذه المساله احصائيا بحلت وفورست شعرح الستينيات . سنجد ان مسرح الستينيات لم يعلو شكلا جديدا فحسب بل شكلا اوسط بادادة جديدة ادت إلى خلق المسرح الشامل والمسرح التسجيلي والشعري لقد حدث ازدهار جديد للمرحله ان عددا كبيرا من الشعراء يكتبون ويحاولون بعض النظر عن مستوى المحاولات إنما بالفعل هناك عمله تصور وليس عمليه عموه

هدى وصفي .

المسائل تحتاج إلى توضيح حضرتك تتكلم بشكل مطلق او تحدد الا تضرب لنا مثالا قلت تقول إن هناك عجزا في الإنتاج في الستينات فلو ضربت مثالا لكي يتضح وانك تطلعنا وتعلمنا

شوقي حبيس .

قبل الستينيات . ولن احدد سنة بعينها لم يكن هناك مسرح شامل في مصر بعد الستينات وجد المسرح الشامل قبل الستينات لم يكن هناك المسرح التوثائقي او التسجيلي ثم وجد بعد ذلك قبل الستينات لم يكن هناك ازدهار للمسرح الشعري تقريبا ولكن بعد ١٩٦٧ كما اعتقد . وجد المسرح الشعري وازدهر على

مستوى العروض والكتابة والتأليف

هدى وصفي

المسرح الشعري ليس وليد السبعينيات إنما هو موجود قبل الثورة وقبل المرحلة التي نتحدث عنها . اما إذا كان قد حدث تطور في طريقه الماضي . فهذه مسألة مختلفة عما نذكره

شوقي حميس

هنا سندخل في تفصيلة اخرى . المسرح الشعري قبل السبعينات موجود من ايام احمد شوقي وعزيز اباظة إنما كان رصيده مختلفا . مسرح شوقي الكلاسيكي القديم خط مفرد مسرح السبعينيات . مسرح الواقعية الاجتماعية ليس فيه الشعر ولا التحليق ولا التركيبة الخاصة الموجودة في شعر صلاح عبد الصبور وهو غير مختلف مسرحيات «الناس اللي فوق» و «الناس اللي تحت» و «الستة» وهو اخرجه . وهذا خط اخر مختلف تماما . خط مباشر . شكل جديد للمسرح شكل جديد للكتابة . يتطلب شكلا جديدا للإخراج غير المسرح الشعري القديم . اتكلم عن المسرح الشعري الحديث الذي من خلاله تولدت اشكال جديدة للعرض المسرحي كما رأينا في مسرح صلاح عبد الصبور على سبيل المثال فقد تطلب هذا المسرح استخدام الكورس بشكل جديد . كما قدمت الموسيقى والاغاني على المسرح بشكل جديد يخالف نوع الاوبريت او المسرح الغنائي . الذي لازم المسرح الشعري الكلاسيكي

عز الدين إسماعيل

هل كان هذا تطورا اصيلا في رأيك ؟

شوقي حميس

هو بالفعل تطور اصيل وليس نقلا من الغرب فقد قرأت تجربة مسرحية يكتبها الآن فوزي فهمي اسمها «عذراء الرشيد» تعالج فيها المؤلف الذات بشكل جديد نوعا بين الواقع والذات . وتحاول ان تجود لغته بشكل جديد بحيث تصل إلى مستوى الشعر فعل ذلك كانت اللغة نثرية . تؤخذ من اللغة الدارجة العادية الآن يتجه المؤلف إلى لغة المسرح الخاصة المسرح بنا شعرا وعندما نرثه الشعر طل محتفظا بروح الشعر . اما عندما يفقد المسرح روح الشعر فلن تخلق مسرح عظيم .إن الاهتمام المتزايد باللغة هو احد ملامح هذا الجيل . الاهتمام الشديد بالشكل المسرحي ـ الشكل الاول كان بسيطا حين كان يركز اهتمامه على الواقع الاجتماعي او القصة الاجتماعية بشكل مبسط واضح يصل إلى الناس بسرعة كما تكون اغنيته الناس لها سريعة . وتسأله ايضا سريع الشكل الجديد عند جيل السبعينات ـ مع التحفظ على مصطلح الجيل هنا . وإنما نحن نستخدمه بهدف التوضيح فحسب . فنحن نجد مؤلفين في السبعينات قد يتجهون إلى التجريب والغرابة . وهناك كتاب من السبعينيات لا علاقة لهم بمعاصرهم . المهم ان هذا الجيل بشكل عام اهتم بخلق شكل مسرحي جديد إذا كان من الممكن ان نتفق على ان رسالة المسرح في عصرنا هي ان تحمل الإنسان بالحس المادي ، العالم التي تحكم الحياة في زحمة التفاصيل التي يحجر الإنسان العادي عن ملاحقتها وهذا . بالضبط هو جوهر الشعر على المسرح إذن ان يساعد الانسان على تلمس القضايا الجوهرية التي تكمن وراء ملايين التفاصيل هناك مسرح يسلكها باسم الواقعية الاجتماعية بواسطة إنما بسطة هناك محاولة على ما اعتقد لدى جيل جديد من الكتاب ومن جيل السبعينات عندهم قدرة على الاستمرار وخلق شكل مسرحي جديد يحمل رسالة اعتقد انها جديدة

هدى وصفي

تفهم من كلامك . ان لغة كتابات السبعينات كانت لغة تقريرية . تطورت إلى لغة شعرية . مكثفة في السبعينيات ولكن تقريريه اللغة في المرحلة الاولى لا بد من وجود حد شاعري كما تقول . وان ما يجعل النص يستمر اولا يستمر ان يكون اللغة مجسدة . ندفع إلى البحث عما وراء المضمون الذي لا يعطي مرة واحدة وإنما ندعو إلى البحث عنه باستمرار

شوقي حميس :

انا لم اقل ان النص في السبعينات لغته تقريرية مسرح السبعينات مسرح قوي أرسى تقاليدا وخلق الجمهور الذي يعتمد عليه إلى الآن إني اهدف إلى الا نلجأ للمبالغات المتشددة التي تحملنا نطر إلى اعمال السبعينات كأنها صنم أو نعترض عصر دعي للمسرح وفي رأيي

عبدالعطار عودة

انا مع الأستاذ شوقي حميس في انه لابد ان نعترف ان مسرح الستينات كان له شكل وكان له مضمون وكانت له طبيعة محترمة وإعجابه في بناء فكر ووجدان المواطن المصري . ومع ذلك نحب ألا نتباكى على مسرح السبعينات ولا على اطلاقه وان لكل مسرح ولكل جيل من الاجيال طبيعته وظروفه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وطموحاته وبرعمه جيله

فؤاد دواره

اعتقد ان القصة هي انه مع كره كتاب المسرح الماركسيين في السبعينات فإننا نعتقد إلى هذا العدد او ما يقرب منه في الستينات اني اري ان مسرح الستينات كان بدايات اجهضت ولم تتح لها الفرصة للتطور . إذ لم نر لها استمرارا او تطورا او إضافة حقيقية

عز الدين إسماعيل

لعلكم تذكرون ان اول سؤال سألته هل هناك اتصال بين الستينات والسبعينيات ام حدث انقطاع وبدء ؟ الآن الحديث اتجهي بنا إلى ان تجربة السبعينات اجهضت في اواخر الستينات ولم تجد امدادا لها . في الوقت الذي نرى فيه الأستاذ شوقي حميس يعطينا تصورا آخرا مع عدم إنكار قيمة ما تم في الستينات . فإن السبعينات قدمت عطاءا جديدا مباشرا ومن الممكن توصيف خصائص ثمرة هذا العطاء مضمونا وشكلا او نقصا وافتقادا . أليس هذا ما انتهينا اليه ؟

سامي خشبة

انا متفق مع الأستاذ شوقي ولكنا بعملية رصد بسيطة نستطيع ان نرى ان تجارب الستينات لم تجهض كلها ولم تتطور كلها العطاء الجيد في الستينات هو الذي تطور في السبعينات تعني ان اول مسرحية شعرية لصلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» كتبت بين ١٩٦٣ و ١٩٦٤ وهذه التجربة هي التي تطورت مع صلاح إلى أن كتب «بعد ان سقط القناع» وهي التي اعطت الفرصة لظهور شوقي حميس كشاعر مسرحي عندما كتب «مذبحة الملهمين» و «الحب والحرب» مستخدما التراث الشعبي العربي ومطورا جديدا للمسرحية التاريخية . واستخدام التراث الشعبي الذي بدأه الفريد فرج في «حلاق بغداد» هو الذي تطور بعد ذلك سواء مع الفريد نفسه إلى ان كتب «على هامش الديمقراطية» و «رسائل غاضبة الشيلة» او تطورت على يدي كتاب السبعينيات كبيري الحمدي وسمير سرحان او فوزي فهمي الآن الأشكال الجديدة في العرض المسرحي لم يكن من الممكن حصولها ان تظهر على ايدي مخرجين مثل احمد زكي وعبد الغفار عودة وسمير العصفوري وكرم مطاوع ما لم يكن قد تم شيئان في الستينات الشيء الأول ان هؤلاء المخرجين الذين كانوا شبابا في ذلك الحين دعوا لتعلم اصالة جديدة في التفكير المسرحي والعرض المسرحي في الخارج وعندما عادوا وماوسوا عملهم كمخرجين وجدوا ان الادب المسرحي المصري سواء المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور او الشرقاوي او البزي كالفريد فرج وغيرهم قد تطور عندئذ التقت خبرتهم المكتسبة مع تطور التأليف المسرحي ولم تكن صدفة فعلا ان المسرح السحيلي نجاحه الحقيقي يظهر على يد مخرج وشاعر مسرحي مصري هو الدكتور

يسرى خميس ـ ويلتقى مع مخرج جديد هو أحمد وكى . لم تكن صدفة وجود شاعر درامى جديد يحدد الشعر العامى هو صلاح عبد الصبور ثم يكتب مسرحا شعريا بطريقة جديدة فتلتقى مع مخرج شاب جديد هو سمير العصفورى . لم تكن صدفه ان يكتب شوقى خميس « مدينة المصنع » والحب والحرب ليخرجها

عبد الغفار عودة : حتى اخترجون مثل الأستاذ عبد الرحيم الزرقانى حينما اخرج لشاعر مسرحى مثل صلاح عبد الصبور « ليلى والمجنون » اخرجها باسلوب جديد . وكذلك اخرج نجيب الريحانى مسرحية صلاح « بعد ان يموت الملك » باسلوب جديد . وهذا ما تم كذلك مع مسرحية لوركا « الإسكافية العجيبة » التى صاغها شوقى خميس . ثم مع مسرحيه « باكو » لمروجيك البولندى المعاصر التى تطلبت نمط اسلوب الإخراج وإيقاعه وألوانه وطريقة الأداء التمثيلى كما لاحظ الأستاذ احمد وكى حتى استطاع الممثلون المصريون السادة انذاك ان يجيزوا الأداء المسرحى او الأداء التمثيلى فى المسرح المصرى بسبب هذه التركيبة الجديدة التى تجمع بين الأشكال الجديدة فى التأليف سواء كانت مؤلفه او مترجمة، وهذا كله اسهم فى عملية الاتصال فيما بين السينيات الى السبعينات . وهو خط يتكون من ملامح عديدة متغيرة فى التأليف وفى فنون العرض المسرحى . هذه الملامح فى تقديرى كما قال الأستاذ شوقى تحتاج فى الواقع لعمل نقدى يتطلب مناهج نقدية جديدة فى التحليل إلى جانب المنهج الذى يتعرض للمضمون . فهذا المنهج مع احترامى الشديد له . قد يعد فى دراسة الكتل الكبيرة للظاهره ولكن لا يفيد حقيقة فى إدراكنا لواقع النص وتطوره . ولا يمكن ان يصحح حقائق الفن إلا إذا حللنا الفن نفسه . وإذا سئلنا ضرب امثله فإنا نقول ان ما اضافه الفريد فرج يتحلى فى رصد الحوار الموجود او تجديده . معروف الإسكاتش وتجديده الخلاق واحواله فى الف ليلة ثم فى تجديد الحوار من « فالة و فلت » . ومن المستوى العامى البسيط إلى مستوى التركيبة اللغوية الفصيحة المصرية المكثفه والمركزه فى « على جناح التبريزى » . او إلى شوقى خميس حينما ادخل خاصه التركيب فى القصيده الحديثة على نصوص المسرح التعليمى اضاف إلى المسرح المصرى « البطولة الجماعية » فى « سندباد » التى احس بها احمد وكى وجعل الكورس هو البطل . والبطل الفردى اى سندباد نفسه تختفيا وراء المجموع . او اكتشاف فوزى فهمى لطبيعة اسلوب السجع فى اللغة العربية . وإدراكه ان هذا الإيقاع فى الكتابه يمكن ان يقدم للغة المسرح قيمة شعرية وإحساسا وإيقاعا وملائما خاصا . هذه كلها امثلة يجب ان نعى بها نحن كنقاد وحضراتكم كمؤلفين ومخرجين. واود ان انتقل الآن إلى مساله الدعم المالى من جانب الدوله . وهى مشكله ذات جانبين الأول يتعلق باختفاض قيمة هذا الدعم فى ميزانية الدولة بشكل عام . نتيجة الأزمات الاقتصادية واوضاع ما بعد ١٩٦٧ . والجانب الثانى هو الاكثار الهيه . وتمثل مشكله لم يواجهها بشكل صريح وواضح وهى كيف لنا ان نطلب من الدولة إذا كانت هى المصدر الوحيد للتمويل فى قد يكون ضدها ؟؟ فى الحقيقة هذه المساله يجب ان يواجه موضوعية مطلقة . فلقد اسعد الفنانون الأصلاء ومنهم احمد وكى وسمير العصفورى وعبد الغفار عودة وشوقى خميس وفوزى فهمى فى تقديم إنتاجهم . ولهذا فانى اسالهم كيف تم استمراركم ؟ لقد شاهدنا اشياء عظيمه لكم وكانت الدولة تمول عليها فما هى الحقيقه ؟ .

عز الدين إسماعيل

هذا يوصلنا إلى قضيه فى صميم المسرح ليست اقل خطوره من قضيه قمة المسرح نفسه

فؤاد دواره

معظم الاعمال التى اشار إليها الأستاذ سامى خشبه قدمت فى مسرح الطليعه وهذا المسرح بحريى بحكم ان جمهوره محدود ومعروف له شئ من الخصوصيه . ولقد عمد هذا المسرح بإشراف مديره السابق الأستاذ احمد وكى ثم الأستاذ سمير العصفورى مديره الحالى عمد طيله السبعينات . لكن الظاهرة التى ارجو الا نعطيها هى مسرح القطاع الخاص الذى تمثل النكسة الكبرى واخطر ظاهرة فى مسرحنا

عز الدين إسماعيل

لو سمحتم لى . بسبب ما موقف عبده الأستاذ سامى خشبه وهو ما يمكن ان يطرح الآن كموضوع للنقاش وخصوصا مع اقسام الحاضرين بين نقاد ومؤلفين ومخرجين اى اطراف العمل المسرحى جميعا . هناك مشكلة مرتبة على المنهج الذى اتى عليه الأستاذ شوقى خميس وهو بقاء العمل المسرحى.مع بقى ومعى يبقى ؟ امشكله هى الاستمتاع بالنص المسرحى والاستمتاع بالمسرح من حيث هو عرض هل يمكن ان يكون النص المسرحى مصدر متعه ؟ وعندئذ هل يمكن ان يعوض التأليف المسرحى نقص دور العرض التى هى موضع نظر دائما من حيث احتياجها إلى التمويل والميزانيات والدعم وما إلى ذلك ؟ هل يمكن ان يعوض النص المسرحى المتعه عن متعه المشاهدة ؟ وهل من الضرورى ان يستكمل النص وجوده ليحدث هذه المتعة على المسرح ؟

قد يبدو للبعض هنا ان هذه القضيه قد حسمت . ولكنها فى الحقيقه ما تزال قضية مفتوحة . طرحت حولها وجهات نظر عديده مساويه القوة والوجاهه وكثيرون من نقاد المسرح والمتخصصون فى جماليات الدراما . يقولون إن متعه قارئ الدراما تفوق متعه من يشاهدها على المسرح على اساس ان المشاهد يتلقى المسرحية بشكل سلبى . يجلس مسرحيا سلبيا يتلقى ما تم إعداده له من قبل دون مشاركة فعليه من جانبه . واذ القارئ يتلقى الدراما بشكل فعال وايجابى لانه يصنع لنفسه . خياله . العرض الذى يريده . ويعالج النص المكتوب بالشكل الذى يصنع هو به . إذا قرأ فى « تعليمات » المؤلف ان المنظر يتكون من « حجرة مؤثثه بشكل مريح » يترجم هو كلمة « مريح » بالشكل المناسب له . ولا يتقيد بالشكل الذى قد يترجمها إليه المخرج على صعيد العرض المسرحى . القارئ يجعل الدراما ملائمه للتحدث الذى يباشره نفسيا من خلال القراءة . فيحرك الأحداث والمشاهد بقدر ما يكونه لكى يستمتع بها . ويصنع فى وقت واحد المؤلف والمخرج والممثل وصانع الديكور . وما إلى ذلك من كل العناصر المصاحبه للعرض المسرحى او التى يصنع فيها العرض المسرحى . هل يمكننا القول اذن . بانه قد يكون فى النص المسرحى غناء عن العرض المسرحى فى ظروف معينا

فوزى فهمى

مانى لورة المشكله واضيف إلى سؤالك سؤالا اخر . اذا تم حتى الآن باعمال إيسخيلوس واعمال شكسبير وموليير حتى حينما يترجم ويقدم على مسرحنا؟ لابد ان هناك قيمة حقيقه كامنه فى النص هى التى تحرك العلاقه بين المثل الذى هو الباقد او المؤلف ومن نص الدراما المكتوب

عبد الغفار عودة

فى تصورى اننا لو تتبعنا العلاقه بين النص والعمليه الإخراجية تاريخيا من ايام اليونان . لوجدنا ان المؤلف كان هو المخرج ولم تكن هناك مشكلة . وكانت العمليه تتم فى شكل ترجمة لما يريده المؤلف . فالعمل كان تمثل وحده فكريه يترجمها المؤلف شخصيا باعتباره مخرجا للعرض . ولكن فى العصر الرومانى انحط المسرح وبعد عن اتجاهه تماما حتى بالكتاب المحترمين ان يكتبوا ويقرأوا اعمالهم فى حفلات فردية خاصة احتراما لنصوصهم الأدبية وقيمها الفكرية وحتى من ان نتذكر الفرق بين المخرجين . اذا وصلنا الى عصر النهضه نجد ان الممثل او الفنان الأول هو الذى كان يتولى عملية الإخراج فكان يصنع النص مواصفات خاصه بدوره وبتقنيه الخاص فيصنع كل عناصر النص المسرحى فى خدمته سواء كانت اضاءه او ملابس او موسيقى الخ وبذلك بدا الخلاف يصنع شكل صارخ بين النص الممثل الذى يصنع النص الأدبى لاحتياجاته الخاصة ليظهر كممثل فقط او كممثل كمؤلف وبين ضروره ظهور المخرج المسرحى الذى اصبح وجوده نتيجا عن احتياج ملح إلى شخص ينظم العمليه النص . بل يدخل احيانا بتصورات مختلفة سواء كان يقدم رؤيه المؤلف او يفسرها بقدر ما تحتمل

عز الدين إسماعيل

لو ادنت لى إن القصة ابعد من هذا .

عبد العطار عودة

انا لا استطيع ان اسمى هذا ادبا بقرا فى جلسة بقصد مسرحيا إلا إذا حسد هذا النص المسرحى برؤية إخراجية

عز الدين إسماعيل :

لا والت القصة المطروحة-لو ادنت لى-هى الاستماع بالنص المسرحى والاستمتاع بالعرض المسرحى

فوزى فهمى

منذ ١٥ سنة . اشأ فنان امريكى اسمه T. H. Roe تجربة قيمة اطلق عليها Theater in your head (مسرح فى راسك) وأصدر كتابا عن تجربته بنفس الاسم وهى تجربة نشأ ما اوضحه الدكتور عز الدين إسماعيل وطبقا لهذه التجربة يزود المسرحية بتعليمات كافية وعن الضوء . والموسيقى) كما لو كان يعلم القارئ كيف يقرأ المسرحية ولكن مثل هذه التجربة على مستوى مجتمعنا لا مكان لها اولا لارتفاع نسبة الاميه . وثانيا فاننى اكون قد اتجهت إلى إرساء أوستقواطه مسرحية . وثالثا لان النص المسرحى لصه . وما هو ليس لصة ليس مسرحا فما لا يشخص على خشبة المسرح ليس مسرحا والمسرحيه المكتوبه مشروع غير مكتمل . فليلون جدا من يحدد رؤيته بالقصا

سمير العصفورى .

لدى ما اطرحه فى هذا الموضوع . لقد طرحت هذه القضية من جانب رجل مسئول عن الكتاب ومن قال إنه ليس عندنا من يقرأ المسرح فى مصر ؟ سواء كنا نعمل فى المسرح او نشاهده فإن حركة النشر المسرحية جعلتنا نقرأ فى الجانب المسرح الامريكى كله والانسانى وغيرها الكثير وما زلنا نحتفظ فى مكتباتنا بهذه الترجمات المختارة هذا الافتراض جاء من رجل مسئوليته الكتاب وانا من هنا موافق على الطرح الذى يطرحه مع اعتبار انه إذا كان عندنا اربع حشدات للمسرح الجاد فى مصر فإنها لن تستطيع ان تحيط بما يكتب محليا وبما يحدث فى العالم لقد ظهر بعد السنينيات كتاب عالميون لا نعرف عنهم إلا ما ينشر إلى بعض الكتاب والقادرين على شراء الكتب الاجنبية لا يمكن ان نستمتع إطلاقا بما يعرضه مسرح الطليعه او القومى دون ان اقرأ ما يحدث فى العالم وتصير آخر الفول اهلا ومرحبا بمسرحيه نقرأ فى الكرسى او فى السرير او نقرأ فى أى مكان إلى جوار عرض مسرحى وحينما لو قرأت المسرحية وشاهدتها بعض القارئ ثم شاهدتها عرضا مسرحيا . وهذا ما حدث فى مصر فى السنينيات . كما نقرأ مسرحيين اسبوعيا

فوزى فهمى .

هل يمكن ان نستمتع بقراءة « بوبة - عمل موسيقى . بوبة السيمفونية الخامسة مثلا ؟

سمير العصفورى

النص المسرحى ليس بوبة موسيقية النص المسرحى مثل ما قال (فيلار) حياة من الكلمات تتحرك إذا لمست اللحم والجسم والعظم

فوزى فهمى

إذن نحن متفقان فما المانع فى ان يكون عندنا حركة نشر لابد مدروسا لا يكون مسرح ؟

سمير العصفورى

لا مانع شىء جيد جدا ان اعطى مسرحية مطبوعة للمتفرج ثم يذهب ليشاهدها على خشبة المسرح

فؤاد دوارة

الذى لا شك فيه وقد يعرف الدكتور عز الدين إسماعيل إحصائيات الكتب المورعه ان المسرحيات المطبوعه اقل توزيعا من القصص ودواوين الشعر لماذا ؟ لان عمليه الاستماع بقراءة النص المسرحى تحتاج إلى ملكة معينة وتدريب معين وإلى عملية إخراج يقوم بها القارئ فى ذهنه ولابد للكاتب المجيد فى كل العصور ان يكتب وفى ذهنه تصور لعرض مسرحى وحتى بعض الذين زعموا انهم لم يكتبوا للعرض المسرحى ثبت انهم كانوا يفكرون فى العرض المسرحى اضرب مثلا بذلك توفيق الحكيم حينما قال انه كتب « شهرزاد » للقراءه وليس للمسرح ثم عدت على نص يقول فيه إنه انهى من كتابة المسرحية وهى فى حاجه إلى موسيقى كموسيقى استرافنسكى فإذا كان كتبها للقراءه فحسب فكيف يفكر فى الموسيقى المصاحبه لها ؟ إذن هو يفكر فى العرض وإن كان قد اعلن انها لم تكتب للعرض فالمسرح هى موهوبة له العناصر الجيدة القادرة بمعنى انها ومتعة لا يمكن ان تتوفر للنص وتحديدا شاعر انجليزى العظيم حينما تحدث عن متعة العرض فقول هل هناك متعة تفوق روعة لعالم متكامل يبحث امامنا على المسرح ؟ إن متعة العرض المسرحى لا يقاوى متعة الكتاب . وإن وجد القارىء المدرب متعته فى الكتاب

احمد زكى

اعتقد ان المسألة واضحه . واوضحها تاريخ المسرح نفسه فكل ما كتبه شعراء المسرح كتبوه للعرض المسرحى . سواء اعترفوه بانفسهم كما كان اليونانيون يفعلون . او كما كان يفعل شكسبير او موليير وعماله العصور الذى نعيشه اعترج ليس إلا من نتاج العصر الحديث والمسرح اولا واخيرا هو فى المقام الاول ان موجد الديكور او قبل ان توجد الاضاءة الخاصة اعمل يسر حالنا ويوصل إلينا المعنى الذى يريده المؤلف وقد قال المخرج المعاصر جان قيلار يجب إن المسرح يكون من مؤلف ومخرج وممثل وفى ساعة العرض يتوارى المؤلف ويخرج ويبقى الممثل وحده فى مواجهه المتفرج . وهو الذى يحمد النص لكى يستمتع المتفرج بعمل المؤلف والمخرج اوى إذن ان النص وحده لا يستهم بدون الممثل الذى هو محك التجربة ساعة العرض المسرحى

عبد العطار عودة

لكن لايوجد خلاف حسب رايك مع راى الدكتور عز الدين إسماعيل ان نتفرج بقرا النص الادبى ثم شاهده على المسرح

توفيق الحكيم

احيانا التسميات تبعدنا عن لمس الحقائق والحقيقه واضحه فالمسرح متعه خالصة لها طقوسها الخاصة كالام قبل ملبود مره ولكن سرعان ما تبدأ طاقه اول مسرحية فى تاريخ الإنسان وحد فهذه المسرحية قاوى وتحققت متعة من القراءة واوقام دور الشعر فى العالم كله . ومصر فى السنينيات تقول ان قراءة المسرحية غير مباحة لقدرات خاصة القضيه هى مشكلة التسمية هل يسمى النص نصا ادبيا ام نصا مسرحيا . ام يصف مسرحى القضيه فعلا ان هناك متعة فى قراءة النص وهى متعه وحدت بالفعل لمجاطة بعض الحقائق النفسة . فقد اشترى مسرحية وبما اكون قد شاهدتها فاحب ان اقراها وحينما كانت تطبع فى مصر ترجمات المسرح العالمى كنا نقراها جميعا لان هناك متعة فى القراءة هذا خصائصها المميزة بعيدا عن متعة الاستماع فى ملابس المشاركه الخاصة بالفرجه فى حاله العرض هذه متعه لا تعى عن الاخرى اطلاقا ولكل منهما خصائصها كحقيقة تاريخيه لاتقبل الجدل

عز الدين إسماعيل

اعود إلى نقطه صغيرة فى القضية اسكمالا لها وهى القول بان النص المسرحى المكتوب محتاج إلى موهبه معينة من القراء وفى اعتقادى ان هذا ايضا ليس ضروريا لان الفكرة التى طرحناها فى البداية انه طالما ان المتفرج يستقبل هذا النص كقارئ حيث تتحدث المسرحية من خلاله . فإن هذا النص سيكون قد ادى وظيفته تماما كيف اضع انا هذه المسرحيه ؟ اضعها كى تخلو لى من وجهه نظرى فنيا

تفكيري ؟ باي معنى

عبد العطار عودة

الأدبي وليس الفني

عز الدين إسماعيل .

ليس هناك فرق

عبد العطار عودة

للدكتور عز الدين اسماعيل مسرحية حاكمه رجل مجهول . قال فيها كلمته بلا شك فالها بالاختلاف ومثلت هذه المسرحية اكثر من مرة باكثر من اسلوب . فهل استطاع مخرج من المخرجين ان يفسر مسرحيتك تفسيرا مطابقا للذي في ذهنك ؟

عز الدين إسماعيل .

هذا شيء لا اتوقعه

عبد العطار عودة

إذن ما تكتبه شيء وما يقدم على المسرح تفسير مسرحي في شيء آخر ولا تفكر ان يكون الهدف الذي كنت من اجله هو نفس الهدف الذي في ذهن المخرج

عز الدين إسماعيل

هذا يثبت ما اقول بانه إذا كان من حق عدد قليل من المخرجين ان يفسروا النص لعدة كبير من المتفرجين . الا يكون من حق العدد الاكبر من القراء ان يفسر كل منهم النص لنفسه ؟

احمد زكي

المسرحية عندي تكتب لا لتقرا اقراها كما تريد . لا شأن لي . ولكنها تكتب لتمثل ولكن الذي يريد القراءة مقرا عندما كتب شكسبير لم يكتب للاطلاع اطلاقا وانما كتب مسرحياته لتمثل وفي العصر الفكتوري بدأوا يطبعون مسرحيات شكسبير فقسموها إلى الفصل الاول ثم الثاني ثم الثالث المنظر الاول . الرابع الخامس . السادس شكسبير لم يكتب هذا ولذلك عندما نقرا ، الدوليوح ، في روميو وجوليت نجد انه يقول إن المسرحية تستغرق ساعتين ولكن هناك مخرجون عرضوها في خمس ساعات بسبب المناظر من فوا القراءة مقرا كما تريد لكن المسرحية كتبت لتمثل على المسرح

سامي حشمة

ماضطر للرجوع إلى كلام الاستاذ شوقي حسين بعد كلام الأستاذ احمد زكي الاخير احذق مضطرا لأن اكرر المسألة مسألة بداية العصر الحديث وتحديدها وبدايه ظهور الذوق الحديث الذي ادى إلى خلق المتعه بالقراءة فعلا إيسخيلوس كان يكتب للتمثيل فقط وفعلا كان الرومان في القرن الخامس ق م يكتبون فقط للتمثيل لم يكن في وهمهم القراءة كذلك فعل موليير وكورني وراسين الكتاب المقدس نفسه لم يكن مقرا ولكن كان يرتل في الصلوات عندما ظهرت المطبعه وطبع الكتاب المقدس اصبح نصا ادبيا يقرا وظهر ذوق جديد بصاحب عملية الأداء الجديدة للتوصيل بعد هذا الذوق مع ظهور ادوات جديدة للتوصيل تتعامل مع الناس ويتعامل معها الناس فهي كل مرحله يسود ذوق جديد وعادة جديدة فمثل ظهور السينما كان الإنسان مضطر إلى الصورة الواحدة الثابته على الحجر ويتأملها إلى ان يسوعها اختراع الفصحى بدا يتطور بسبب السينما . فحلقت حساسيه فنية جديدة . ولكن اريد ان انس نقطة وهي تمنع مناقشه جديده هي مسأله عدم تعودنا على تقبل الدراما وقراءتها بل عمر الكتابه للمسرح عندنا مائة وثلاثون سنة وبعد ستين عاما ونحن نقرا المسرح وبعد الامة لم تزل مرتعشه فنحن لم نتعود بعد على الشكل الدرامي الذي هو صراع الافكار وصراع الشخصيات والعقول والارادات مما يؤدي الى تطور موقف جديد تماما هذا «الدراماتيك» الذي يحدد الأشكال الدرامية جديد علينا . الشكل الدرامي المسرحي بالذات جديد علينا . وفي الحقيقه كان دخوله في ثقافتنا الفوضى مهما حدا من احلى التطور من ثقافه اعتادت السرد والحكي والكلام المنطوط إلى الأحداث المركزه المباشرة المتصارعة اعتقد ان علينا ان نحرص على نشره ونعود الناس على قراءته . ومشاهدته واساسا من خلال القراءة لاننا إذا عودنا المتفرجين على قراءة ذلك النوع الأدبي فانه سيؤدي حتما إلى تغيير نبه التفكير الا عكسا على سبيل المثال المقارنة بين المتعه التي تكمن تحقيقها من قراءة هاملت ثم مشاهدتها والاستمتاع بها عرضا مسرحيا ثم المتعه التي قيلها سيحالفنا من المؤكد ان انواع التوصيل الثلاثه متعه قيمة . ولكل منها وجودها المشروع ومداقها الخاص .

فؤاد دواره

انت في المسرح تستعمل اكثر من حاسه تسمع وترى . في القراءه تستعمل عينك فقط

عز الدين إسماعيل

في القراءة استعمل اكثر من حاسه للتلقي ولذلك . بعني ان نطرح امثله كثيره كانية ما كانت النتيجة كيف نبنت المسرح الذي نبنيه وانا اقرا ؟ وكيف تمثلت الشخصيات ؟ كيف التصميم ملابسهم وحركتهم في المكان ؟ هذا من صميم انا هذه متعه المشاركة في إبداع النص وهي اطلع واقوى في تصوري من ان احلس لتلقي الاشياء بالحواس من خلال تفسير شخص آخر . قد يكون صاحب تفسير رائع ومقنع إلى احد الحدود . بيقى كل هذا عظيم لكن انهما اكثر ارتباطا بكياني ان اتلقى التفسير من الخارج وافعل به ام اصنع هذا التفسير بنفسي ؟

عبد العطار عودة

إذا اردت مسرحا فالرأي الأول وإن اردت ادبا فالرأي الثاني

عز الدين إسماعيل

لابد إذن من تحديد الفرق بين الأدب والمسرح في هذا الصدد

فؤاد دواره

النص الذي تحقق متعة القراءة هو نص ادبي جيد وتكمن مشكلة في عمل مسرحي أجود

عز الدين إسماعيل

ما مجال التفضيل هنا ؟

فؤاد دواره

القدره على التأثير

عز الدين إسماعيل

ولكن هذا لا تكمن المشكلة به بالضروره

عبد العطار عودة

نص ادبي جيد تكمن ان يوصل إلى عرض مسرحي جيد

عز الدين إسماعيل

هذا شيء آخر

فؤاد دواره

هنا نقطتان هناك نوع من النصوص المسرحية غير قابل للقراءة لو عندما نقرا لا نجد فيه متعه ادبية ولكنه حين نجسد على المسرح يصبح عملا عظيما جدا

عز الدين إسماعيل

تكمن ان اذهب إلى ابعد مما ذهبت إليه واقول إن المشكلة الذي

لا يستخدمه الكلمات يمكن ان تكون مملا على المسرح هذه مسألة اخرى عاما

فؤاد دواره

هذه حقيقة وهي نفس اسئلة

عمر الدبن إسماعيل

اذا فكرة العرض المسرحي هذه صعبة خاصة ونوع حالي متعبر . بيع من

هدى وصفي

المسرح او المسرحه Theatreality

عمر الدبن إسماعيل

بالضبط

سامي حسنه

وهذا نوع حالي خاص

عمر الدبن إسماعيل

على كل حال ننتقل من هذه النقطه الى مشكله من المشكلات اهامه جدا وهي الفكاهه على المسرح . حينما نتدخل عناصر غير الكلمه في صنع الفكاهه البعاون هنا حول الفكاهه على المسرح والوسائل التي تستخدم فيها ووظيفتها هل اولا من حيث امكان الفكاهه على المسرح مطلوبه ؟ غير مطلوبه ؟ وفي اي الحالات ؟ والى اي حد تستخدم وكيف ؟

احمد زكي

اعتقد انه حتى اذا كان العمل جادا فان الامر لا يخلو من ملامح فكاهيه في النص ويستطيع المخرج ان يبرزها عن طريق إحداث هرات في النص دون ان يخل بوسائله وافكاره كما ارادة الكاتب احيانا قد نتاول مخرج نصا مسرحيا ماساويا ويحيله الى نوع من العمل الفكاهي دون ان يخل بوسائله الاصليه واذكر انني رايت (هاملت) بهذا الشكل في عرض ايطالي قديم في لندن اما بالنسبه للفكاهه في المسرح المصري فاستحوا لي بالرجوع إلى السنينات لقد حققت كثير من فرقات المسرح الفكاهي التي تقلد شاطي وحمدي لويس وغيرهم من الممثلين الاحياء ولكن اعتقد انهم بعد رحلة التقليد قد خلصوا الى اساليب خاصة بهم واستطاعوا ان يقدموا بعض الاعمال الجاده

عمر الدبن إسماعيل

وهنا كان علينا ان نريد بعمقنا في هذه القضيه فقلا كيف تتولد الفكاهه ؟

احمد زكي

اما عن كيف تتولد الفكاهه فليس عندنا العمل او المعامل التي من خلالها يستطيع الممثل ان يبني قدراته على التعبير الفكاهي واعتقد ان ممثلين فكاهيين من نوع لوبويل وهاردي ونوه ابوت ولوكاستيللو وغيرهم لم يقدموا فكاهاتهم بشكل تلقائي ولكنها تطورت من خلال ممارسات ومحاولات وتدريبات استطاعت ان تعطي في النهايه النتيجه التي رايناها في السينما الامريكيه

عبد العطار عودة

في هذا الصدد هناك ما يكاد يكون من المسلمات وهو ان ما يضحك حقا من الناس لا يضحك حقا اخر او نوعه اخرى اما عن الكوميديا في مصر فقد كانت في السنينات اقرب الى كوميديا المواقف بالمعنى المفهوم من الدراما المكتوبه لا يعتمد على اسوءه والتلميحات الجنسيه والالفاظ الخشنه والابتذال مثلما نرى في مسرح القطاع الخاص وكان النص هو المعتمد على درجه من الاقتراب بالنص المكتوب

شوقي حمبس

اريد ان ابدا بمسرح القطاع الخاص انه يقدم وعيا واننا جدا من القدوه على الاضحاك وكثيرا ماوددت على الممثلين الشبان ان يتعلموا من اساليب الممثلين الكوميديين في المسرح التجاري وان يستغلوا هذه القدرات المدعه على الاضحاك خدمه هدف اسمى هو الوصول الى الكوميديا الجيده وقد لا يكون محاكه الى معامل او مدرسات فالفن الفكاهي موجود عندنا ومن قديم الزمن وفي اشكال كثيره المسرح الشعبي مملا اعتمد اساسا على الفكاهة وفنون التقليد والارتجال وغيرها وكانت للفكاهه تقاليد وما وصل صحيح يمكن ان يستند اليه مع ربطه بهدف سلي وجاد لعمل الكوميديا الجيده إن خطه الضحك في المسرح هي خطة تتحرر فيها إراده المتفرج من الوهم المسرحي وقد استخدم برغمت نفسه الفلوس مثل ما استخدم الاشكال الاخرى والحقيقه ان نجوم الفلوس في القطاع الخاص في مصر يصلون الى حد مستوى الابداع ولكن المشكله هي كيف نستفيد منهم إن اكتشاف روح الفكاهه في العمل المسرحي يعادل في رايي اكتشاف روح الشعر وهي فكرة التعريب هي نفسها فكرة الفكاهه وهي وسيله من الوسائل التي تحرر الممثل من الاداء استوديوهي بقدر ما تحرر المتفرج من الوهم المسرحي

احمد زكي

نعم ولكن هنا حرفتها الخاصه التي لا يمكن الاستغناء عنها وهذا يقولون ان التمثيل الكوميدي اصعب من التمثيل اخاه لانه من السهل جدا ان يبكي وليس سهلا ان نضحك وعلى هذا لابد ان يدرس الممثل . يكتسبك فيه . لان الممثل الكوميدي الحقيقي نادر

عمر الدبن إسماعيل

انت تتكلم من وجهه نظر الممثل ؟

احمد زكي

بالطبع

عمر الدبن إسماعيل

هل تسمحوا بان نرجع للنص لقد قلت الان ان التمثيل الكوميدي صعب وقلت إن الممثل الكوميدي الحقيقي نادر هذا ينطبق ايضا على المالف الكوميدي الذي اعتقد انه اصعب من اي مؤلف وليس في بيتك ان تحدث هذا النوع من الاسهاو الذي يعمل على انه حزء لا يتجزا من العمليه المسرحية ما تحدثه الاضحاك لا يقل ابدا عن الرساله التي تريد ان تشخص بها الفاوى او المشاهد الاضحاك هو وسيلة توصيل جيده بل من افضل وسائل التوصيل وقدعرفها ان العمل يحتاج لكفاءه وتدريب واقتدار خاص قادا عن الكتابة

فؤاد دواره

الإضحاك بالمسرحه الاولى يعتمد على قدره الممثل وهو ما يسمى بالحضور المسرحي وعندما نستعرض تاريخ المضحكين في المسرح المصري نجد ان الريحاني مثلا والكسار شخصيات تملك القدره على الاضحاك . وهذه موهبه وقدرة ولا شك ان المدرب يبني هذه الموهبه اما وسائل الإضحاك في النص فاعتقد انها متوارثة وهناك ما يسمى بمحرك الفكاهه ومعلم انه موجود من ايام ارسطو فان وقد حصر النقاد الموضوعات التي يمكن ان تكون مصدرا للضحك ولكني اريد ايضا ان اطرح قضيه اتجاه مسرحيا الضاحك عن وسائل الإضحاك السهله او تشكل الكوميديا . واما اعترف ان الكوميديا كانت هي الغالب على مسرح السبعينات . مثل اعمال سعد الدين وهبه التي كانت كلها كوميديات واقعه اجتماعيه . وكنا نعتبر هذا مسرحا جادا . فالكوميديا شكل مسرحي راقي ويمكن ان تحدث الاضحاك السهل الذي لايعتمد الانسان اساسه ولكن الذي حدث الان

في مسرح القطاع الخاص نوع من الأسقاف والهبوط الخطير . يعكس هذا بالطبع على مسرح القطاع العام لأنه يحدد له اتجاه مناقشته ويجعل عليه أن يسير هذا الاتجاه حتى يفيد . احط من هذا الأسلوب اتجاهه نفسه بدأ ينعكس على مساوئ الثقافة الجماهيرية في الأقاليم . اخطر من هذا وذاك . أني فوجئت . وأنا في لجنة تحكيم مهرجان المسرح الجامعي أن هذا المستوى من الهبوط ينعكس على الأعمال المقدمة . هذا أمر خطير . لأنها أيضا تمثل قيادة فكرية على المستوى العربي شئنا أم أبينا . هناك اتجاه في العالم العربي على أنه عندما يرتفع المسرح المصري ويجد ويقول الشيء فإنه ينعكس هذا على مسارح البلاد العربية . والعكس صحيح

سامي حشيه

دور البلتعربون في توصيل مثل هذه الأعمال اعتقد . ويسير ما يضاحكها من ذوق منحط وأنه يفيد سواء من الجمهور المصري . أو جماهير البلاد العربية. دور بالغ الخطورة ويعني بالدرجة الأولى دوره داخل مصر . البلتعربون اداة بيده سهلة ومعروفة . بإمكانك وتحويلك وأنت مسرح أمس في مرتلك تتحرك . تضغط على زرار . ومن ثم فإن ما يقدمه البلتعربون بعد بالنسبة للجماهير العربية الأداة التي تقدم له المثال في السهولة وفي التفكير وفي الوجود الاجتماعي

وبالتالي يصبح هذا النموذج هو نموذج الإنسان في الواقع الاجتماعي في الشارع وفي المكتب وحتى أنا لا أريد أن أقول أن البلتعربون خلق كل هذا . وإنما هي عملية مركبة يشترك فيها مسرح القطاع الخاص ومسرح القطاع العام الذي يدعمها البلتعربون ثم يركزه الإعلام ويدعمه كتابات كتبه

عبد الغفار عودة

ذلك في غياب النقد الحقيقي بمفهومه الحالي

سامي حشيه

أعتقد أن هذا النقد ليس غائبا وأنا هنا لست بصفتي وصفة حاكم ومحكوم والجمهور لا يسمعه . وإنما أداته مشروحة للصوت الأحمر والبلم الأعلى والأكثر انتشارا . أنها عملية معاكسة معقدة مركبة للغاية . ولا نستطيع ملاحقتها بدون وفي نفس الوقت مطلوب منا قارئ حتى نفهمها ونفهمه أحدى أبعاد الأسارة البيه . إذ بدأ أنا في مصطلحنا النقدي والاجتماعي والإبداعي نعرفنا في ميدان الكوميديا بالذات مع استثناءات قليلة نستطيع أن نخصصها على الأصابع يوجد نوع من الأضحاك في تراثنا . الأسماء سواء استر مثلا أي هذا المعنى عندما نتحدث عن حمار الحمل والأراجوز وقد ابرز هذا المعنى الدكتور علي الراعي في كتابه "الكوميديا المرتجلة" و "كوميديا الرجال" فلو أنا كنقاد ومخرجين وممثلين استطعنا أن نوصل للمصطلح الخاص بنا الأضحاك في تراثنا القومي . ونحن استطعنا أن نحققه في مسرحياتي جاء عبد العزيز فرح في على صاح الديوك أو حلاق بغداد . كيا نعمل على الراعي كناقد . لتوصلنا إلى فهم أصيل لنوع الكوميديا المصري في التأليف وفي العرض المسرحي

نور الدين إسماعيل

النقطة الثالثة في مداخلتنا هي مسألة التجريب والاتجاه التجريبي الذي قدمها مسرحيا منذ السبعينات . وإذا تحدثنا في نطرح هذه النقطة أنها ظاهرة غريبة في السبعينات . حينما كان مسرح القضايا الاجتماعية هو السائد عندنا . حدث تناقض لافت للنظر بظهور الاتجاه إلى التجريب الذي بدأ على نطاق ضيق في مسرح الجيب . وكان الإقبال عليه كبيرا بعكس درجة الإقبال على مسرح القضايا الاجتماعية . فهل المجتمع المصري في ذلك الوقت والمسرح المصري كيف يفسر هذه الظاهرة . وكيف تطور المسرح التجريبي عندنا . وماذا ؟

أحمد ركي

حين بدأ التجريب في مصر بدأ مباشرا بالغرب أكثر من كونه نابعا من ضرورة محلية بدليل أن توفيق الحكيم كتب . ناطلع التجربة مباشرا بالاتجاهات التجريبية في الغرب

فوزي فهمي

وربما وجدي كتب وحلة خارج السور

أحمد ركي

استكله كانت أنه في أواخر الخمسينات وفي منتصف الستينات ظهرت أعمال يوجين أونيل . وصمويل بيكيت وكانا يكتبان قبل ذلك لكنهما لم يعرفا عن القطاع بعد الحرب العالمية الثانية . وبدأنا نحن نترجم هذه الجانب ونقلده نكتب التجريب على المستوى المحلي لم نصل إلى الترجمة التي نبتدعها حتى الآن أما التجريب في المسرح العالمي فقد أصبح محدودا في هذه الأيام في حين تمثلت القضايا المصرية . مثل قسم والمسكلة العصرية . إلى خارج بروفواي وهي منطقة تمركز المسرح . وذهبت إلى الحواري والأزقة في سوهو وأصبحت تقدم في المقاهي والكنائس وعرف الأسطح . وقدم رجال المسرح أعمالا عظيمة على مستوى الحر . ولم تكن عملهم يقتصر على الاحراج فحسب بل كان عمل فريق متكامل المؤلف كتابة والمخرج كعارف والممثلون كمتخصصين . ونصبح العمل في الحر لأمرين يعرض المسرحية . وهذا للأسف لا يحدث عندنا . بل أنا بهمل الدراسات المسرحية وهي أمر ضروري . كيا أنا لا نسعى أعماله أصبحت من دراستنا التي يمكن أن نوظف إلى جانب الأثر بالمسرح العالمي

فؤاد دوارة

أود أن أعلق على قضية التجريب هذه . فقد بدأت حقيقة بتقليد الغرب ولكن الأمر لم يقتصر على هذا فأعمال بل المسرح قدم نماذج من المسرح الألماني والإيطالي ومسرح بيكيت وغيرها الذي كان هناك اتجاه للدراسة والتعريف بالاتجاهات المسرحية بشكل عام وليس مسرح العبث فقط . وهذا شيء يذكر للمسرح المصري بالإضافة إلى هذا هناك المسرح التطبيقي أو مسرح الجيب الذي قدم جانبي التجريب خطوات عديدة في هذا الحقل . يبقى نوع آخر من التجريب هي الخروج عالمكتوب أنه وهو التجريب مع الممثل . ولا يتم هذا إلا بمجموعة من الدراسات المسرحية عن الخروج ما يكون أنها . هناك مثلا تجربة قامت بها الفرقة الجماهيرية منذ سنوات . قدمت فرقة دبشواي وهي فرقة من الفلاحين مسرحية ملك القطن ليوسف إدريس وتمت هذه التجربة دون دراسة أو تعلم أو بعد حل كانت التجارب قديمة للتعلم ثم لا ؟ أن هذه التجربة بعد من أنواع التجارب التي يتم مع جمهور المشاهدين . لأنه أن يلاحقها استطلاع لمدى ومدى استجابة الجمهور للعرض هذا في حقيقة مهم جدا إذا كنا نريد تطوير مسرحنا

فوزي فهمي

هذا بالكلام الذي قاله الأستاذ فؤاد مهم جدا . أنا بالنسبة حقا هذا الجانب المرتبط بالتجارب مع الناس وتلمس مدى التفاعل مع حتى المسرح أن أنه حقيقة نحو المسرح البسيط الذي يسعى أن يقدمه مسرح المستوى . مسرح المركب . مسرح المصطفى . مسرح الفرق . المسارح المتنقلة جميع الأشكال المسرحية التي يمكن من خلالها أن نبسط شكلا عن الشكل الأوربي الذي وقد إليها من الغرب لقد كانت التجارب التي قدمت إلينا مثل إنشاء مسرح الطليعة قاصرة في حد ما على النص وإن كانت تحاول في بعض الأشكال المسرحية التعامل مع الفراغ وبعض ذلك طالما قصة هوجه حتى المسرح تحتاج إلى تغيير

نور الدين إسماعيل

هل نعتقد مثلا أنه بهذا نستطيع أن نقلب من التجارب التي تتم في الغرب في مجال المسرح ونستعين بها على أي نوع من المجاوسة التي نسعر عنها هذه التجارب ؟

فوزي فهمي

لقد بدأ الغرب بعد أن وصل إلى حد معين من التطور ينظر إلى الشرق إنما عندما نرصد الآن أي مسرح من مسارح أوربا أو أمريكا نجد اهتماما كبيرا بمسرح الشرق الأقصى ومسرح الهندي على سبيل المثال نرصد ناجح بالمسرح الشرقي مما قد

مسرحنا إن أساليب من نوع التجريب أو اللعبة داخل اللعبة يرجع اصلها إلى المسرح الشرقي ومن عبر المحول أن أحول إلى مأقف مكتوف اليدين امام التجارب الغريبة أو امام المسارح الشرقية فنحن نحتاج إلى هذه النوعية من الأشكال المسرحية فمسرح له هوية خاصة تختلف عن هويته في الغرب وأقول إن الغرب استفاد بتجارب المسرح الشرقي وعلينا نحن أن نستفيد من الأثر.

سامي حشمة .

الحقيقة إن كل هذا الكم من التجارب في المسرح الغربي يتعلق بالشكل ولا يمس مضمون التجريب ولا دوافعه الأصليه في الغرب لقد نشأ المسرح التجريبي هناك نتيجه لتطور الفلسفات الأساسية «الوجودية . والتحليل النفسي . والماركسية . والوضعية المنطقية . والدراسات اللغوية الحديثة في إطار الإحساس بالقضية المذهبية وبهدف امصير الإنسان بوجه عام أما التجارب العشيه عندنا فقد بحث بعيدا عن الأصول الفلسفية التي بعثت بها هذه التجارب في الغرب ومع ذلك أعتقد انه يوجد لدينا تجريب اصيل جدا لم يعتمد على الغرب وإن استفاد من التجارب الشكلية التي فكرها المسرحي العراق الذي وصل إلى مستوى تكنيكي متقدم جدا واستفاد من دراسات فنية تكنيكية كثيرة وتملك ادوات فنية متطورة . هذا التجريب الاصيل في تصوري استفاد منه يوسف إدريس وتجارب سرور ومحاتيل رومان وسعد الدين وهبه وصلاح عبد الصبور وشوقي حميس ويسري الجندي وفوزي فهمي وتجارب سرحان وشوقي عبد الحكيم «الذي بدأ مقتبسا ثم تحول عبد مسرحيته الملك معروف إلى الابتكار واكتشف اصالته» ولا ينكر احد ان يوسف إدريس عندما كتب «الفرافير» كان متأثرا بتكنيك التجريب الغربي ولكن المضمون الاساسي كان محليا جدا والشخصيات المبدعان كانا مستلهمان من الأساطير وحياة الطل . تجارب سرور عندما بشر بمسرحيه الأولى «ياسين وبهية» كان بلا شك يضع يده على مصدر اساسي من مصادر السيرة الشعبية التي حولها إلى دراما مسرحية بعد اكتشافه خصائصها الدرامية وخلق الشخصيات والأطار المسرحي اللائم لها محاتيل ورومان مثلا عندما كتب المومياء

فوزي فهمي .

و «الليلة نضحك» .

سامي حشمة

و «الليلة نضحك» .. و «الواقد» . كانت كلها متأثرة بالاتجاه العبثي في اطار الاحساس بالقضية الغربية والمصير الإنساني بوجه عام

هدى وصفي :

بالاضافه إلى الاسباب التي ذكرها سامي حشمه لنشأة مسرح العبث اود ان اضيف إلى هذه الاسباب تأثر المسرح العربي خاصة المسرح المشرقي الاقصى واخص بالذكر مسرح «النو» ومسرح الكابوكي اللذين تولدت عنهما فكرة تطويع الحركات الإيقاعية للتعبير عن مفهوم عبثي

سامي حشمة

هذا صحيح لكن إذا عدنا إلى قضيه التجريب في المسرح المصري نجد ان محاتيل ورومان حاول مزج بين الروبه للماركسيه والتكنيك العبثي وكانت التجربه غريبه جدا في «العرصحاطي» . كان الامر محيرا لانه احد التكنيك الخاص بالتعبيرية عن الالمانية في المشربيات وتركه على حارة مصريه . وعلى شخصيه نورحواوي مصري وروحته وخيب سرور لجأ في «ياسية وحبيبي» إلى التاريخ المصري وقام بتطوير الحدوتة الشعبية واضاف إليها من عنده وجعل شاعر الربابه بكل الاسطورة وكان صلاح عبد الصبور بلا شك يحاول التجريب على اشكال مسرحية واستفاد في مسرحيه الحلاج من الاسية والمركب في مسرح إليوت وكتاب اخرين ولكن الشخصيه التي ابتدعها والموضوع وعلاقته بالشخصيه والإطار الاجتماعي والتاريخي الذي اخذوه واللغه التي استخدمها . كل هذا عمل اصيل جدا ادى إلى تطوير ملامح اصيلة في الثقافه العربية دائما . كما يرفدها شاعر مصري شرقي معاصر

عبد العفار عودة .

نضيف إلى هذا تجارب قامت بها الثقافه الجماهيرية على امتداد اتحاداتها كانت قدمت فيها تجارب كثيرة للجمع بين الفنانين والجمهور

سامي حشمة

انا اريد ان اضيف معقبا على كلمة الاستاذ فؤاد التي قال فيها ان معظم التجريب كان في مسرح الطليعة هذا غير صحيح . الحقيقه إن مسرح الطليعه كان رائدا في عملية التجريب ولكن معظم الاعمال المغربه كانت خارج مسرح الطليعه . الفرافير مثلا لم تكن في مسرح الطليعه

فؤاد دواره

الفرافير تمثل مرحلة في السبعينات ولكن ماذا عن التسعينات

سامي حشمة

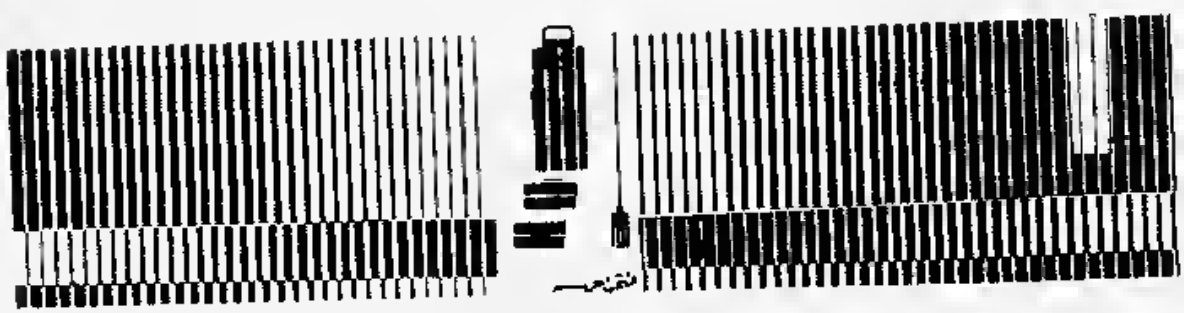
ولا حتى في السبعينات صحيح إن «ياسين وبهية» قدمت في الطليعه ولكن «ياسية وحبيبي» لم تكن في الطليعة كما مثلت العرصحاطي في الحكيم وفي المسرح القومي مثلت «بعد ان عوت الملك» و«ست الملك» و«دعوة الحائب» وفي المسرح الحديث قدم محمود دياب اول اعماله «الزوبعة» ثم قدمت في الاقاليم وقد قدمت في الاقاليم «اعمال يسري الجندي» ثم انتقلت بعد ذلك الى الطليعه كما قدمت فرقة مرسي مطروح مسرحية محاتيل ورومان العبث الواقد

عبد العفار عودة .

المطلوب ان نستمر هذه التجارب

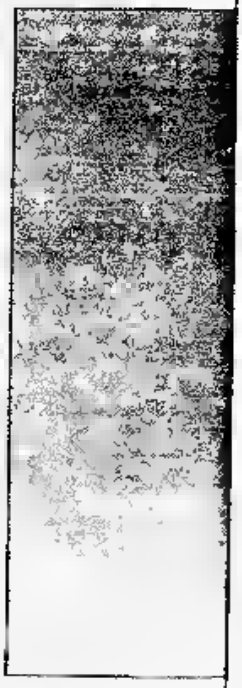
عز الدين إسماعيل .

بالطبع بعد ذلك . واعتقد اننا بهذا نكون قد وصلنا الى ختام هذه الندوة التي كانت ممتعه ومفيدة ومعبرة عن وجهات نظر المشتركين التي عرضت فيها . واعود لاشكركم مرة اخرى ناسم المجلة وكل العاملين بها



الفن المسرحي من خلال تجاربهم

- توفيق الحكيم
- رشاد رشدي
- نعمان عاشور
- يوسف إدريس
- ألفريد فرج



توفيق الحكيم

الكاتب الكبير الأستاذ / توفيق الحكيم
بعد التحية

مجلة «الفصول» ترجوكم التكرم بالاجابة عن الأسئلة التالية

١ ـ لماذا اتجهت الى الكتابة للمسرح ؟ وكيف بدأ هذا الاتجاه ومتى ؟
٢ ـ اذا كنت تكتب أنواعا إبداعية أخرى فهل تختار القالب المسرحي دون غيره من قوالب الفن القولي الأخرى التي تكتبها كذلك ؟
٣ ـ كيف يرد على نفسك الموضوع المسرحي ؟ وهل يكون محددا منذ البداية ؟
٤ ـ هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟
٥ ـ هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح ، العرب وغير العرب ؟
٦ ـ هل تقرأ عن الفن المسرحي ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

الاجوبة :

١ ـ المسرحية الاولى التي لفتت النظر هي « المصير المشئوم » سنة ١٩١٩ واتجهت اليها في مبدأ الثورة المصرية وهي ترمز الى الاحتلال الانجليزي .

٢ ـ لم أتناول أنواعا ابداعية . أما اختياري القالب المسرحي فهو فيما أظنه سيتفاعل بظروف معينة ستجمع اختيارنا على المؤلف المسرحي .

٣ ـ موضوع المسرحية يتحدد بنا أعلم منذ البداية

٤ ـ بداية المسرحية تتوقف على ظروف قد تكون عارضة أو شخصية أو نتيجة حدث . والنتيجة واحدة على كل حال .

٥ ـ قرأت لغير العرب مثل شكسبير في أيام الدراسة الثانوية . فقد كانت « هملت » مقررة علينا في المدارس . أما للعرب فلم تكن المسرحية تطبع بل تمثل . وعندما طبعت أخيرا في مجلد لنفسه لم يشأ قراءتها واعجبته بكر .

٦ ـ القراءة عن الفن المسرحي وأصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة حتى عند غير الناقد والباحث والدارس الكامل . أما المبدع فيجب أن يبدع نفسه .

٧ ـ ما موقفك من فكرة التجريب فى المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وماالنتيجة ؟

٨ ـ هل تتحدث فى المسرحية من خلال شخوصك أم تتركهم يتحدثون بمعزل عنك ؟

٩ ـ هل شخوص مسرحك لهم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائما مخلوقات جديدة ؟ وإذا كان الأمر كذلك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

١٠ ـ هل تشغلك إمكانيات العرض المسرحى بكل ماتتداخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار فى الدرجة الأولى ؟

١١ ـ من المتكلم فى مسرحك ؟

١٢ ـ كيف تفهم فكرة الصراع الدرامى ؟ وهل يقتضيك تحقيق هذا فى المسرحية فكرا من الوعى به ؟ وكيف تحققه ؟

١٣ ـ ماالهدف من المسرحية فى تصورك ؟ وهل تكتب الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك تكتب للمسرح وفى ذهنك دار عرض معينة ؟

١٤ ـ هل تأخذ الجمهور فى الاعتبار قارئا أو متفرجا ؟ وماأثر ذلك فى كتابتك للمسرحية وفى توفير عنصر الامتاع ؟

١٥ ـ ماالغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هى غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

٧ ـ فكرة التجريب في المسرح مطلوبة في كل شيء ولكني لم أحاول شيئا من هذا .

٨ ـ تحدثت فقط مع شخوصي وحاورتهم أما في المسرحية فيقال ، قال المؤلف المسرحي . فأنا أترك شخوصي تتحدث بمعزل عني فسوف يكونون قد أخذوا حريتهم .

٩ ـ شخوص المسرحية وجودها السابق أو اللاحق جائز . أما أنهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم فليس هذا بعلم ذلك .

١٠ ـ إمكانات العرض المسرحي أظنها أنها تشغل المؤلف المسرحي في الغالب .

١١ ـ المتكلم في المسرح هو الممثل والمخرج .

١٢ ـ الصراع الدرامي شيء يتعلم فيه الناقد .

١٣ ـ الهدف من المسرحية يعرفه الذي يكتبها . وفي الغالب الذي نشاهده هو أنه اهتمامه في المسرح حتى دار العرض .

١٤ ـ يأخذ المؤلف كل هؤلاء في المسرح وغيره يأخذ في اعتباره الجمهور وامتاعه .

١٥ ـ الغاية الأخلاقية للمسرحية مطلوبة في كل أنواعه واتجاهاته . ولكنها في الغالب المتغلب في المسرح ومؤلفيه هي الإثارة .

رشاد رشدى

س : لماذا اتجهت إلى الكتابة للمسرح وكيف بدأ هذا الاتجاه ومتى ؟

ج . هو اتجاه قديم جداً ، ظهر أول ماظهر فى المدرسة الثانوية على وجه الخصوص . كنت هاوياً للمسرح ، أهواه ولا أكتبه . وتمثلت الهواية فى حى للتمثيل . وكان للمدرسة فريق يضم نخبة من العناصر الممتازة . وكثيراً ما كانت المدرسة تدعو أساتذة التمثيل فى ذلك الوقت لمشاهدة العروض المسرحية التى تقدمها ، أمثال أحمد علام واسبغان روستى وقد كان لإقامتى فى حى شبرا أثره فى شد انتباهى إلى مسارح ووضى الفرج من أجل الفرجة فحسب .ولم تكن مسارح بالمعنى المعروف . ثم تطورت الأمور بعد ذلك فاجتمعنا وقررنا تكوين فرقة مسرحية تقدم عروضها فى شارع عماد الدين ، الأب الروحى للفنون فى ذلك الوقت . واخترنا مسرحاً كانت تعرض عليه الفنانة الكبيرة فاطمة رشدى . وعرضنا على هذا المسرح مسرحية لكاتب إنجليزى من ترجمة الكاتب المشهور عندئذ محمد فريد أبو حديد ، وهو أستاذ تتلمذت عليه ، وكنت من أقرب تلاميذه إليه ، وأنا مدين له بالفضل الكبير والأستاذ أبو حديد هو أول من كتب ما يطلق عليه الآن « الشعر الحر » فأحيانا ما يكتب فى أواخر العشرينات . وظلت على هذا المنوال فاشتركت بالتمثيل فى مسرحيات شكسبير . وصاحبى هذا الاهتمام وأنا أدرس فى قسم اللغة الإنجليزية فى الجامعة ، فأعددت إحدى روايات «جوجول» . وقد تمت هذا الإعداد بنظر أستاذ انجليزى ينتمى إلى عائلة كلها من الممثلين ، بالإضافة إلى أنه شاعر كبير وعاشق للتمثيل هذا الأستاذ الإنجليزى هو «كريستوفر اسكيف» ، الذى تولى رعايتى فى الجامعة ولكى أنقن اللغة الإنجليزية حرصت طوال دراسى فى الجامعة على القراءة بها إلى حد أنى استعدت قراءة أى كتاب أو جريدة باللغة العربية ، وكنت أكتب حينذاك القصة القصيرة ، وكان الجو مليئا بالتشجيع لمن يكتب وفى تلك الآونة كتبت مسرحيات ذات فصل واحد ، لكن القصة القصيرة كانت هى الغالبة ومع ذلك فقد استمر اهتمامى بالمسرح ، فقرأت مسرحيات عن التمثيل الفرنسية والألمانية ، وازداد من انجذابى إلى المسرح . ومع هذا الانجذاب تضاعف حولى ، فقد وجدت المسرح فنا عميقاً ومعقداً ، لايطرق الإنسان بابه إلا فى حالة نضجه . وسافرت إلى انجلترا ، ومكثت فيها عامين ، وعدت أكثر تشبعا بالمسرح . وتحت رعاية الأستاذ الإنجليزى أنشأنا فرقة مسرحية مصرية أسميناها «الطليعة» ، شاركنا بعض من أعضائها فى الحركة المسرحية المصرية فيما بعد ، وهناك منهم فى الساحة الفنية من يحظى حتى الآن أمثال الأستاذ محمد توفيق والأستاذ محمود السباع . وكنت كاتب هذه الفرقة ، أترجم وأعد لها بعض المسرحيات الأجنبية ومع مضى الأعوام نما حبى للشيكوف فركزت على أعماله فى الترجمة والإعداد . وكنت مسلسلات للإذاعة عن تاريخنا ، مع استمرارى فى ترجمة المسرحيات الأجنبية وتعسيرها وفى إنجلترا تقلبت ـ بعد إكمالى لرسالة الدكتوراه ـ عروضا كثيرة للقاء هناك أستاذا فى الجامعات الإنجليزية ، فأغلبتها بالرفض ، وعدت لأنى قررت أن أصبح كاتباً مسرحياً .

هذه الفترة السابقة كلها كانت فى نظرى التجريبات التى مارستها من أجل الكتابة للمسرح وقد مدا لى أن هذه التجريبات كافية ، وأنى أصبحت قادرا على الكتابة للمسرح المدينة كانت وأس الم ، وكان الصيف من عام ١٩٥٨ وفى وأس السر انتخبت مجموعة من الجيل الطالع ، كانت قد ولدت من سنوات ثلاث ، وهى فرقة المسرح الحر . وفى رأيى أنهم أصحاب البهضة الحقيقية فى المسرح الحديث . كانوا شباباً متطوعاً هاوياً وعاشقاً للمسرح ، إلى درجة أن الأرباح التى كانوا يحققونها كانوا يودعونها البنك باسم المسرح الحر . جذبنى إليهم أيضا تقديمهم المسرحيات باللغة الدارجة ، وكان هذا أملاً فى ، أن تقدم مسرحيات بلغة الشارع ، اللغة الدارجة . كنت أعتقد أن كتابى للمسرح إن حاءت بالفصحى فستكون عملية تزوير . وطلب منى أعضاء المسرح الحر مسرحية من تأليفى قلت لهم إنى أكتب القصة القصيرة ، لكنهم أصروا وشجعونى . وعندما تركتهم كنت مشحوناً بالفكرة وفى تلك الليلة أستطيع أن أقول إنى كتبت المسرحية ، لأنى تصورت النهاية ، فأنا لا أكتب إلا إذا عرفت النهاية قبل البداية ، حتى فى كتابى للمقال . وإذا لم تكن النهاية واضحة فى ذهنى فلن يكون بناء مطلقاً

س : هل هذه هى الخطة العامة ؟

ج : لابد من تصور النهاية . وإلا فكيف أنهى المسرحية ؟ وكيف أخرج من الأزمة التى عالجتها ؟ المهم أن هذه المسرحية كانت (الفراشة) ، التى عرضت بدار الأوبرا ١٩٥٩

س : إذا كنت تكتب أنواعاً إبداعية أخرى ، فمتى تختار القالب المسرحى دون غيره من قوالب الفن القولى الأخرى التى تكتبها ؟

ج : لا أحب إضاعة وقت القارئ ووقتى فى طريقة سردية . أنا دائماً أركز على تطور الحدث دونما تفاصيل كثيرة ، لأن التركيز على الحدث نوع من الاتجاه للكتابة الدرامية وهناك حقيقة علمية مؤداها أن المسرح والقصة القصيرة كلاهما أقرب إلى الآخر كتاب المسرح العالمى فى العصر الحديث بدأوا كتابا للقصة القصيرة (يسى وليامز مثلاً) ثم عادوا إلى كتابة القصة القصيرة القصة القصيرة كانت فى الطريق الذى عرضت منه إلى المسرح فوجدته أكثر إمتاعاً ، وصحرت على حوبه القصة القصيرة صحراً تاماً كنت مقالات فى النقد ، وأنا دارس بحب النقد ، ومن ثم تحدد اهتمامى بالنقد والمسرح ، النقد لخدمة الأحيال والنهوض بالوعى الأدبى ، والمسرح لأنه أصبح جزءاً منى .

س : كيف يرد على ذهنك موضوع المسرحية ، وهل يكون محدداً منذ البداية ؟

ج : كثير من الناس يتصور أن الكاتب يجلس وأمامه مشكلة أو قضية يخطط لحلها هذا لايحدث فى عملية الخلق الفنى بالنسبة لى ولكثيرين ممن قرأت لهم من الأحانب كثير من الأحانب فى انجلات المعاصرة وغيرها مهم مثل هذا الموضوع : كيف لكتب ؟ وموضوع المسرحية لا يأتى نتيجة خطة مسبقة ، لكنه يأتى نتيجة لانفعال صغير جداً وهذا الانفعال يُحدث تداعيات مختلفة ، أو كما نسميها (تولفة) ، فالتناقض يحمله الفنان متحانساً . ومهما كان الإبساط موضوعياً فمن الضرورى أن يكون ذاتياً أولاً . وهناك واقعة مشهورة تحضرنى الآن . سألوا ذات مرة «إبسن» ـ الكاتب المسرحى الكبير ـ بعد اسبانه من مسرحيته «بيت الدمية» ، سألوه معجبين عن دفاعه

عن حقوق المرأة ، فدعش إبسن هذا وهاجمه ، وقال إن كل تراجيديا كتبها في حياتي كانت خاصة بي أولاً ثم تحولت . وهذه هي مهارة الفنان ، أن يتحول من الخصوصية إلى العمومية ، ومن الذاتية إلى الموضوعية . فموضوع المسرحية يبدأ إذن داخلياً ، وهذا الانفعال يُحدث شيئاً من التداعي الكثير والمكثف للغاية بين ملايين التجارب الإنسانية الخزينة التي مر بها الفنان ، ثم يسيطر الفنان بعقله الواعي عليها ليصوغ منها العمل الفني الذي يبتغيه .

س : هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أو من شخصية أو من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة في هذه الحالات الثلاث ؟

ج : تبدأ من حدث أو من شخصية أو من تجربة أحد الأصدقاء ، المهم هو الانفعال بها . كنت مسافراً إلى الاسكندرية ، وفي طريق من المترل إلى محطة القطار ، وحدث عند النفق القريب من فندق هيلتون سباق حيب بداخلها وحل طاغ في السن غير مصري ، حذي وجهه وشد انتباهي فعلق في ذهني . حاولت ألا أهتم . وكنت القطار واشتريت الأهرام تصفحته في القطار فقرأت في الصفحة التي بجوارها كيال الملاح عن نوع بشه التماسيح بعيش في الصحراء . حذي هذا الخبر أيضاً . ووصل القطار إلى محطة الإسكندرية فغادرته إلى الفندق الذي تعودت النزول فيه ثم غادرت الفندق إلى المطعم الذي أتناول فيه طعامي دائماً في الإسكندرية . كل هذا ورحه الرجل المحور وهذا النوع من التماسيح الذي قرأت عنه في صفحة الملاح لم يبكيا ذهني وكان أن حدثت تداعيات مختلفة ، أصبحت شرارة توهجت ، فبدأت في كتابة مسرحية (حلاوة ومان) . وجه الرجل الغريب تحول إلى ضابط مصري بقطني خدمته في السودان ، نزل إلى النيل للاستحمام فهاجمته التماسيح واوشكت على الفتك به لولا رجاله الذين أنقذوه من تلك المحاسح . وكان أثر هذا الحادث أن أصبح الرجل محالة تشه المخترع ، وظل طوال المسرحية يصرح أن أتعدوا عي التماسيح .

س : هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج : قراءتي لغير العرب أكثر من قراءتي للعرب . هذا لا يعني أني أجنبي ، أنا عربي لكن الناحية الفنية تجعلني غير متعصب للعرب أو لغيرهم إطلاقاً . أنا أقرأ للعرب في مجالات أدبية أخرى غير المسرح ، أكثرها الشعر

س : تقرأ لمن من غير العرب ؟

ج : حين آخرهم ، فأنا متتبع على الدوام ، لكني تركيزي على الإنجليز ، لامتلاكي اللغة الإنجليزية أكثر من أي لغة أخرى . سويسرا مثلاً عرفت في الخمسينيات أمثال « دورينمات » وغيره ، لكنهم هبطوا الآن وصمتوا . وأذكر أني دعيت من قبل الحكومة الفرنسية منذ عامين لزيارة المسارح الفرنسية ، ولم أر ما يستحق المشاهدة غير المسرح التجريبي ، أقصد الطليعي . شاهدت في كل جولة من جولاتي « يونسكو » مرتاراً صغيرة أو حجرات كلها مسارح ، ورأيت أيضاً في إنجلترا المئات منها ، وهي مسارح منظورة أو طليعية أو تجريبية

وعموماً إذا كان أوربا المقاومة فستجد الخمسينيات على مستوى العالم أجمع أكثر ثراء وغنى من السبعينيات والثمانينيات . وفي تاريخ المسرح دائماً ما تظهر أشكال مسرحية غريبة تهدف إلى جذب الجمهور ، ولكن هذه الأشكال لا تدوم . قد تؤثر على الحركة المسرحية لكنها لا تستمر . مسرح العبث نشأ ونضج واردهر في الخمسينيات والستينيات على أيدي يونسكو وصموئيل بيكيت وغيرهما احدث ضجة عظيمة ومسرحاً جديداً . لقد استمر مسرح العبث حقبة ثم مات . ولكنه قبل أن يموت ترك آثاراً عظيمة أسهمت في تجديد المسرح القائم ، أي أن مسرح العبث حفز المسرح بحقنة عبقرية . كل كاتب من كتاب العالم أخذ من العبث ما يروقه . ومع ذلك فإن هذا الشكل أخلق هنا في مصر (أقصد أنه أخلق في حفن كتابنا المسرحيين به) .

س : هل تقرأ عن الفن المسرحي ، وأصوله ومبادئه ونظرياته المختلفة ؟

ج : هناك حقيقة قد تحمل منها غيري . فأنا لا أدرس المسرح في الجامعة ولا أدرس الدراما . وعلاقتي بالمسرح علاقة شخصية وليست علاقة عمل .

س : أقصد النقد المسرحي . قراءات في النقد المسرحي ؟

ج : حدث هذا بعد أن وضعت قدمي في المسرح . وعندما وجهت إلى الدعوة لإلقاء سلسلة محاضرات عن فن الكتابة المسرحية في الجامعة الأمريكية ، اضطررت إلى القراءة فواجهتني ، لكن ليس أكثر من ذلك . هذا تحكي منذ البداية حتى اليوم « أرسطو » وأعتقد أن أرسطو لن يستطيع أحد بعده أن يتكلم عن المسرح . وليس هذا تعصباً لأرسطو ولكنها الحقيقة . وهذا هو الأساس عندي

س : ما موقفك من فكرة التجريب في المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج : التجريب مهم جداً في المسرح وفي أي فن ، خصوصاً المسرح ، لأنه في متكامل . حاولت هذا في أكثر من عمل مسرحي لي . أدخلت قيمة جديدة هي التي سميتها مسرحية من داخل مسرحية وقد استعملت هذا لأني وجدته مناسباً ليتنا المصرية ولنا نحن المصريين أكثر مما هو مناسب للأجانب . هناك كثير من الأجانب الذين استخدموا هذه الوسيلة ، « بيرانديللو » وغيره وأيضاً فإن التجريب واضح في مسرحيتي « الطرح باسلام » ، وهي مسرحية من داخل مسرحية . لقد أحدثت تيمة معينة تدعو أنها مختلفة عن تيمة المسرحية الداخلية ثم راوحت بينها . وهذا نوع من التجربة وأيضاً مسرحيتي « ملذي يا ملذي » كان فيها تجريب . كذلك هناك مسرحية حديثة من تأليف مبدعة إيطالية ، عرضت منذ عامين بمسرح الطليعة ، وهي مسرحية (غرفة للإيجار) . هذه المسرحية مكتوبة بطريقة تجريبية ، ثم أضفت إليها ومصرتها حتى أصبحت كأنها مصرية أصلاً ، ولاقت نجاحاً كبيراً عند عرضها ، بالرغم من قيامها على أكتاف شباب مسرح الطليعة ، وخلوها من النجوم

س : هل تتحدث في المسرحية من خلال شخوصك أم تتركهم يتحدثون بمعزل عنك ؟

ج : اتركهم يتحدثون بمعزل عني . أنا أدين من يتحدث شخوصه بلسانه . أدين الكاتب الذي يتحدث مباشرة ، فالأحدى له أن يكتب مقالاً . فمثلاً المقالات التي أكتبها الآن في الأهرام ـ مهما شئت ـ تتناول مشاكل مصرية . أنا لا أستطيع أن أكتب مسرحية أو قصة قصيرة عن مشكلة من مشاكلنا ، كالتعليم والغذاء إلخ ، ولكنه من الممكن كتابة هذا في مقالات إذا اتفقنا على أن المقال بشكله الأدبي هو القناة الموصلة لمثل هذه المشاكل .

س : هل شخوص مسرحك لهم وجود منفصل سابق على الكتابة أم هم دائماً مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج : الاثنان معاً . أحياناً تكون الشخصيات جديدة تماماً ، وفي أحيان أخرى يأخذ الكاتب شخوصه من نماذج قابلها في الحياة فيطورها في عملية الخلق الفني ، وأحياناً يتشكلون من تلقاء أنفسهم ، وفي أحيان أخرى أشكلهم أنا ، وفقاً لأدواتهم في المسرحية ، ووفقاً للوظيفة الفنية التي يؤدونها

س : هل تشملك إمكانات العرض المسرحي فكل ما يدخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار في الدرجة الأولى ؟

ج : لا أستطيع أن أكتب مسرحية قبل أن أرسم المكان . من الضروري أن أعرف أين ستقع هذه الأحداث بعد أن أكون قد وضعت تصوراً شاملاً للمسرحية ، هل ستدور في حديقة أو في حجرة أو في أي مكان آخر لا أحب تغيير المكان . أنا من المتمسكين بوحدة المكان برغم صعوبتها في الكتابة المسرحية ، فالخروج من وحدة المكان كثيراً يكون قريباً إلى السينما التي هي أقرب إلى الصناعة منها إلى الفن . وأنا لا أركز على الحوار وحده . بل أركز أيضاً على المكان وإمكانات هذا المكان في العمل المسرحي ، كما أركز على الشخصيات بعد الاستقرار عليها ، وبعد دراسة كل شخصية منفردة مع

نفسي .

س : والإمكانات المسرحية الأخرى ؟

ج : الدبكور لا يهمني أمره كثيراً إلا إذا كان في خدمة الفكرة التي أظنها في المسرحية . وهناك إمكانات مسرحية أخرى ، كالإضاءة مثلاً ، ولكنها من صميم عمل المخرج

س : من المتكلم في مسرحك ؟

ج : الشخصية .

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامي . وهل يقتضيك تعبير هذا في المسرحية قدراً من الوعي به ؟ وكيف تحققه ؟

ج : لقد وعيت الصراع الدرامي بعد أن اضطرتني الظروف أن أقرأ عن المسرح لا أدعي العلم بأصول المسرح ، ولا أدعي أيضاً أن قراءاتي عن المسرح جعلت مني كاتباً مسرحياً ، لأني كتبت المسرح قبل القراءة . بعد ألقيت محاضرات عن المسرح في الجامعة الأمريكية جرحت ملاحظات قادتني إلى مفهوم للصراع الدرامي . وأعتقد أنه مفهوم جديد . فالدراما ليست محرد الصراع من خارج الشخصية نفسها أو داخلها كما هو شائع ان مفهومي الجديد قائم على خطين يكونان المواقف احدهما خطي الجهل والعلم . الجهل بخصائصه . والعلم بالخصائص . هذان الخطان يصطرعان إلى ان يصلا إلى نقطة ينتصر فيها خط العلم . وبتصبح ما كان مجهولاً عند البطل معلوماً . وهذا هو الكشف الذي أتفق فيه تماماً مع ارسطو . وبعد الكشف يحدث العكس . فعلى الرغم من أن المسرحية بدأت بداية تؤدي حتماً إلى الكشف . فإنها تؤدي حتماً أيضاً إلى العكس ، أو إلى عكس البداية

س : لأن الكشف يؤدي إلى عكس البداية ؟

ج : هذا الكشف هو انتصار خط العلم على خط الجهل . وأمثل لذلك بمطيل عند شكسبير . فمطيل كان يجهل إلى أي مدى يحبه ديدمونه . وكما كانت ديدمونه تجهل أيضاً إلى أي مدى يغار عليها مطيل . ولذلك لم تأخذ حذرها . وإلى اللحظة التي قتل مطيل فيها ديدمونه كان خط الجهل هو المسيطر . وبعد القتل يأتي الاكتشاف فيحدث العكس . ومن هنا عادت المسرحية التي بدأت بالحب والخيال والزواج قد انتهت نهاية بائسة . وهذه ملاحظة باحدى بعضهم على شكسبير ، إذ نجده في مسرحياته يقتل أبطاله وفي رأيي أن شكسبير كان واعياً بهذا أكثر من هؤلاء ، لأنه يوقتل الشرير وترك الخير ليعيش . ليوهم الناس أن في الحياة حلولا للمشاكل . مع أن الحياة غير ذلك

س : والوعي بالصراع الدرامي ؟

ج : إلى حد ما يكون موجوداً حتى بدون الوعي به

س : ما الهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكنك الاستغناء بقراءتها ، أم أنك تكتب للمسرح وفي ذهنك دار عرض معينة ؟

ج : أنا أكتب المسرح دون أن تكون في ذهني دار عرض بعينها . لكني لا أستطيع أن أكتب للمسرح مطلقاً إلا إذا كانت هناك دور عرض المهم أن يكون هناك مسرح

س : هل المسرحية التي تكتبها لابد أن تمثل ؟

ج : قلت مراراً لكثير من الناس إن امتناعي عن الكتابة للمسرح في السنوات الثلاث السابقة يرجع إلى أني لست كاتباً روائياً . لا أستطيع أن أكتب مسرحية لأضعها في المكتب . لا أستطيع نشرها في الجريدة . قد أستطيع ذلك بالطبع ، لكني لا أريد نشرها ، لأنها ليست للقراءة بل للتمثيل . وإذا لم يكن هناك تمثيل فلن يكون هناك مسرح ، فالكاتب يخرج من فتحة (جيب) دار العرض المسرحي والفرق المسرحية

س : ما الهدف من المسرحية ؟

ج : الهدف من المسرحية أن يشاهدها الناس . قد أكون مخطئاً في بعض الأوقات

س : لا تريد القول بأن الجمهور أعلى ما في القص ؟

ج : عندما أخرج مسرحية من مسرحياتي يستمر عرضها أكون سعيداً وأكون سعيداً عندما أنتهي من كتابة المسرحية وأكون سعيداً ليلة الافتتاح . حرصي على حضور التجارب جميعها ، فالمسرحية طفل مدلل يكون ومن الواجب رعايته وأكون أسعد بعد انتهاء العرض الأول وخروج الجمهور فرحاً مسروراً فالمهم ما أودت قوله

س : هل تقصد بعض الجمهور مع مسرحيتك ؟

ج : من الضروري جداً أن لا يكون فهمه كاملاً . لكني دائماً من عادتي أن أختفي في آخر مقعد في صالة العرض لمسرحيتي مع الناس البسطاء . وأرى انفعالاتهم

س : هل يأخذ جمهورك في الاعتبار قبل أو بعد ؟ وما أثر ذلك في مسرحيتك ؟ وفي مصير مسرحيتك الإبداعي ؟

ج : سؤالك مهم . الجمهور دائماً في اعتباري . وأنا أقوم في الواقع بعملية عكسية قبل خروج المسرحية على خشبة المسرح . فعندما أنتهي من كتابة مسرحية ما أدعو إلى مكتبي بعض الأصدقاء والأقارب والتلاميذ في شكل مجموعة لا تقل عددها عن عشرين شخصاً مختلفي الثقافات ، وأحرص على أن يكون إحدى القريبات من ذوات المستوى العادي من الذكاء ضمن هذه المجموعة ، لأنها تمثل في رأيي شريحة وعيه ممن سيشاهدون هذه المسرحية بعدئذ . وعند إيداعها لأني ملاحظة أواظب على الحضور لمناقشتها في ملاحظاتها ، لأنها مهمة جداً . أذكر أني انتهيت من مسرحية (حلاوة روماني) . وحدثت ابنة أخي التي أشرفت على التصاقها بها في فترات حياتها ، وهي طبيعة تعشق الأدب . وطلبت مني أن أقرأ لها المسرحية . فقرأت لها الفصلين الأول والثاني فلم تعلق عندهما بشيء ، فسألتها السبب . فأجابتني مادا فعلت في الفصل الثاني ؟ ومادا أضفت فيه إلى الأول ؟ إن الفصل الثاني هو نفسه الفصل الأول . لكنك أحدثت تلعب وتلعب ولم تضف شيئاً على الإطلاق وبعد أن انصرفت مزقت هذا الفصل وأعدت كتابته مرة أخرى فكان أن خرج على الصورة التي خرج بها في المسرحية

س : إذن فالجمهور على الدوام معك ؟

ج : طبعاً لأني استغلاله العمل عند البداية . والخروج وقود الفعل تلقائيه بدون تحاملات . لأنها تمس الإحساس الصادق

س : ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفة أو مجرد إثارة وتعريك للعقول ؟

ج : هي ليست غاية على الإطلاق ، هي إثارة هدفها الذي أعني به أولا أدعي به في أكثر الوقت هو الانحياز نحو الخير بين القبح والجمال فحسب . أنا أرى أن القبح هو الرذيلة ، وأن الجمال هو الفضيلة . أنا من المؤمنين بهذه الكلاسيكية ويكفي هذا ، فلن أحل المشاكل ، ولن أتعرض للمشاكل الاجتماعية القائمة لتغييرها في يوم من الأيام ، لكني أرى .

س : هي غاية جمالية إذن ؟

ج : نعم غاية جمالية . وأنا اعتقد أن الجمال من أهم القيم في الحياة

س : أي ليست هناك غاية أخلاقية أو اجتماعية أو . . ؟

ج : أنا أرى الجمال على أنه مساو للفضيلة ، ولا يمكن أن نرى الرذيلة في ظل الجمال إطلاقاً . الجمال هو الأبقى من أي شكل ، هو القيمة العليا التي تحتوي جميع القيم الأخلاقية

نعمان عاشور

س لماذا اتجهت إلى الكتابة للمسرح ؟ وكيف بدأ هذا الاتجاه ومتى ؟

ج لم يكن اتجاهي للكتابة للمسرح اعتباطا أو اتجاها فجأة كما أنه لم يكن بعيدا أو قصد مسبق . وإنما جاء نتيجة عدة عوامل وظروف صاحبت طفولتي ، ثم نمت وتطورت مع شبابي ، وظلت تتبلور في داخليتي إلى اللحظة التي أمسكت فيها بالقلم واتجهت مباشرة إلى كتابة مسرحية . وأنا لا أدري أو أعي حقيقة ما أفعل كان الأمر عملية اكتشاف أكثر منه محاولة او تجربة كان أبي ـ رحمه الله ـ الابن الأكبر العائل لعائلة ريفية ثرية ، وقد بعثه أهله لتلقي العلم في القاهرة . فأمضى شبابه خلال سنوات الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ ـ ١٩١٨) وهو مشغول عن الدراسة بالحياة اللاهية الصاخبة ، التي كانت تتركز في شارع عماد الدين وملاهيه ومسارحه وحياة تتعلق بالمسرح الذي كان يقدمه الشيخ سلامة حجازي وأولاد عكاشة وجيرة المهندسة ثم عايش فترة كشكش بك عبد الرحمن ، ومرحلة نجيب مصر الوحيد عبد الكسار وكان شديد الاعجاب والشغف بألحان سيد درويش ، يغني بها ويأتي بألحان سلامة حجازي وأغانيه فلما توفي جدي عاد والدي إلى المدينة التي ولدت أنا فيها ، وهي مدينة مبيت غمر ـ وتولى تركة جدي وهكذا تفتحت في عيناي وشبابي على هذا الوعي ؟ بالحياة التي يغلب عليها الطابع المسرحي وعلى شدة تعلق أبي بهذه الحياة فإنه ما كاد يستقر في مبيت غمر على رأس العائلة حتى بدأ يصحبني معه الى القاهرة للتردد على هذه المسارح . وإلى جانب ذلك فقد تعود ـ رحمه الله ـ أن يدعو أعضاء الفرق التمثيلية التي تحيي حفلاتها في مدينتنا مبيت غمر لزيارة منزلنا . وأحيانا الإقامة عندنا في أثناء تقدم حفلاتهم وكان صديقا حميما لعلي الكسار ، الذي كان يتردد على مدينتنا لزيارته ، وأحيانا الإقامة عندنا ـ وهكذا قدر لي في صباي أن أتأثر بحب والدي للمسرح وبرحالاته ، وأن أتعلق بأهل هذا الفن كذلك أتاحت لي الظروف منذ البداية لا أن أتعلق بالمسرح فحسب بل أن ألتقي بأشهر العاملين فيه منذ مطلع حياتي . التقيت في منزلنا بفاطمة رشدي وعزيز عيد وبالكسار والريحاني وحامد مرسي وعقيلة راتب وشرفنطح وحسن فايق وغيرهم وغيرهم وهذا التعرف الباكر على المسرح لم ينقطع ، فقي خلال دراستي الثانوية بالقاهرة إبان الثلاثينيات ازداد شغفي بالمسرح وتعلقي به ، فكنت أدخر مصروفي لمشاهدة المسرح بدلا من التردد على السينما كهاية وملاء صباي لذلك نشأت صعيف الأهمام بالسينما ، غير متعلق بشغف بها وازداد هذا الاهمام بالمسرح بعد ذلك حين التحقت بكلية الآداب ، قسم اللغة الإنجليزية ، لأتعرف الدراما لونا متفردا من ألوان الأدب ، كالشعر أو القصة أو الرواية وبعد ذلك تفرغت وانغمست في الحياة الثقافية ، فاتجهت في مبدأ الأمر إلى كتابة القصة القصيرة والتراجم ومقالات النقد وفي عام ١٩٤٩ على وجه التحديد بدأت أكتب تمثيليات للإذاعه عن موهبة ملحوظة في كتابة الحوار ، ثم بمعرفة غير هينة بقواعد الدراما ـ لكني كنت أميل للاعتماد بالكلمة المكتوبة على الورق وهذا لم أكن مقتنعا بتمثيليات الإذاعه برغم نجاحي في كتابتها ، لأنها تضيع في الهواء بمجرد إذاعتها . وحدث في أواخر عام ١٩٥٠ أن وقعت على موضوع مسرحيتي الأولى « المغناطيس » .

أما لماذا ركبت كتبه مسرحه فيرجع إلى أسباب عدة . أهمها عدم اقناعي بقيمة التمثيليات الإذاعية . مع إن الموضوع كان أكبر من أن تستوعبه تمثيلية اذاعيه في نصف ساعة . لكن أكثر من ذلك تأثري أنامها بعراقتي لمسرحيات تشيكوف وإبسن وجوركي وبرناردشو ، وحلو الساحة الأدبه من المؤلفات المسرحية وقد شجعني ذلك إلى حانب ممارسي للكتابه الإذاعيه ، وشغفي المتزايد برسم الشخصيات . وتمكني من الحوار . وميلي للكوميديا ـ وشدة ولعي باللغة المتطرفة ، وهي اللغة العاميه ، وقدرتي على رسم الشخصيات بالحوار في هذه اللغه المسرحيه . فوجدتني أنقطع عن الكتابه للإذاعه عده شهور . وأندمج في كتابة مسرحيه المغناطيس ولم يكن أحد من أصدقاء حيلي ـ وكانوا جميعهم أدباء يكتبون القصه القصيرة أو الشعر أو مقالات النقد ـ قد حاول أن يطرق هذا المجال فلما انتهيت من المسرحية وقرأتها على أكثر من واحد منهم ، أبدى فيها كثير من الصحاب والزملاء ، وابدوا إعجابهم بها وهكذا اكتشفت في نفسي موهبه لكتابه فن جديد لم يكن شائعا أو مطروقا من جانب جيلنا الأدبي فلما عرضت بعد ذلك في عام ١٩٥٥ على المسرح ونجحت نجاحا مدويا جعلني أنا نفسي . كان هذا بداية انطلاق نحو القالب المسرحي

س لقد كنت بكتب أعمالك الاذاعيه احترق فني مختار القالب المسرحي دون غيره من قوالب الأخرى التي يكتبها كذلك ؟

ج ورغم ذلك فاني لم انقطع للكتابه المسرحية . فقد طلب اتباع كتابه التمثيليات الإذاعيه . وأنشر قصصي القصيرة ومقالاتي الأدبية في الصحف ولم أنقطع للمسرح انقطاعا كليا ، لكني على نتابع الأعوام وما كانت بالغه كتاباتي المسرحية من نجاح ، أصبحت أكثر ميلا لكتابة المسرحيات . فكتبت اقدم في كل موسم مسرحية جديدة بدأت «بالمغناطيس» ثم «الناس اللي تحت» للمسرح الحر في موسم ١٩٥٦ . ثم «الناس اللي فوق» للمسرح القومي في موسم ١٩٥٧ . وظل المسرح القومي يفتتح مواسمه بمسرحياتي . فقدم «سيا أونطة» في موسم ١٩٥٨ ثم «صاحب الجلالة» في موسم ١٩٥٩ . وهكذا اندفعت إلى السير في هذا الطريق حتى إلى حسب مع كتاباتي الأخرى . ولكني لم أكن أحد نفسي إلا إذا كنت مسرحيه وبدأت الموضوعات الكثيرة التي تجيش بفكري وحياتي لقصص قصيرة أو تمثيليات إذاعية تجح إلى الجانب الذي اشعر فيه أكثر من غيره بأني قادر على تطويرها والتعبير عن نفسي بطلاقة واقتناع من خلاله . وهو المسرح

وأصبح القالب المسرحي هو أقرب ألوان التعبير إلى طاقتي واهتمامي وكان من نتائج نجاح مسرحياتي واحدة بعد أخرى أن تأكدت لي حقيقة موهبتي بل أكثر من ذلك تحددت كتاباتي في القالب المسرحي على اللون الذي أمكني أو أحظى فيه بالنجاح . وهو اللون الواقعي الكوميدي الاجتماعي . فالتزمت به على الدوام ولذلك لم أسع وراء المحاولات الأخرى الكثيرة التي عاصرتها لإجراء أشكال مسرحية أو دراسة مستحدثة . مما احد نشدي في أعمال الآخرين من كتاب المسرح ، كتائهت أو اللا معقول أو دراما المطلقات أو الرمز أو عبرها . وإنما التزمت بهذا اللون الثابت من المسرح الاجتماعي في كلاسيكية تامة . مع الافادة من مختلف الاتجاهات الأخرى إفادة جزئية .

أعنى فى بعض المواقف والمشاهد وأسلوب رسم الشخصية ، لأنى منذ البداية كنت صاحب موضوع . أعنى أن ماينهض فى المسرح هو المضمون الذى تحمله الشخصيات ، لأن مسرحى مسرح شخصيات ومضمون ، مسرح كلمة ومثل ، مسرح شخصيات من لحم ودم ، وبالتزام بالواقع الموضوعى فى المعالجة حاوح مطاق الأفكار والآراء والرموزات والمطلقات التجريدية .

س كيف يرد على نفسك الموضوع المسرحى ؟ وهل يكون محدداً منذ البداية ؟

ح انا لا أكتب للمسرح حين تواتينى فكرة لاعمله أو أندفع إلى الكتابة يوم أقع على موضوع يصلح أو يستحق المعالجة الدرامية ، ذلك أنى أعيش فى تفاعل دائم مع الواقع الحى المحتدم داخل تحركات حموعه ومانحيط حياتنا فى الأطر العامة لتطوره ، وهى الأطر السياسى والاقتصادى والاجتماعى والثقافى أعيش وأوقب وأرصد تصرفات الأشخاص فى ظل مايواجههم به الحياة داخل هذه الأطر المعقدة المتشابكة الحية الدائمة التفاعل وعلى قدر تجاوبهم وردود أفعالهم نمو فى داخلى مواصفات الشخصية الدرامية فى ارتباطها مع الشخصيات الدرامية الأخرى التى تحلقها معاشى ودراسى وملاحظاتى لهم . فإذا وقعت على الخيط الذى يربط بينهم ، مستمداً من كل العوامل المحيطة بهم ، وانى قد تجمعهم فى بوتقة انصهار واحدة ، بدأت تتشكل عندى النواة أو البذرة الأساسية لامكانية الخلق الدرامى فوجود الشخصيات هو الأصل ، ومنها يتكون الفريق الذى سيقوم بالفعل ، ويظل يتفاعل فى داخلى فى تشابك موضوعى يستند إلى المعايشة الواقعية للحياة والناس ، ثم تنطلق الشخصيات بعد أن تكون قد تجسدت فى داخلى فى تشابك موضوعى ، للتحرك بنفسها على الورق ، ولحمل قصتها PLOT بنفسها ، وأقوم أنا بتحريك هذه القصة كمحاكاى أو موحى الدرامية التى يسير فيها الحدث من خلال الشخصيات وتتطور فيها الشخصيات داخل الحدث فى معالجة مفصلة . تتضح فيها الرؤية الدرامية مع تلاحق الخلق الدرامى ، إلى أن أنهى من المسرحية ، فإذا هى صاغته نفسها ، كما يمكن أن يقال أعنى أنى لا أبدأ بفكرة مسبقة ، أو رؤية جاهزة ، وإنما بهدف كامن يحمل الرؤية الدرامية . وتتحرك إليه الأحداث والشخصيات فى تفاعلها المستمر لتطق على مدار الكتابة بخلاصل الرؤية الكلية التى تتكامل مع انتهاء الأحداث وتوقف الشخصيات . فمسرحياتى لاتتداخلها مناقشة درامية بل معالجة درامية ولذلك فإنى دائما أترك مسرحياتى مفتوحة الخاتمة ، لاتعتمد على الصدمة الدرامية بقدر ما تعتمد على الموهبة والحس الدرامى وهكذا تكون معاناة عملية الخلق عندى إبان الكتابة وليس قبلها ومن أجل هذا تستغرق منى كتابة المسرحية احيانا أكثر من عام وربما عامين .

س هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تجمع التيجة فى هذه الحالات الثلاث ؟

ج كما سبق أن أوضحت ، تبدأ المسرحية عندى من الشخصيات التى تنمو فى داخلى إطار عام من التصور او الرؤية الشاملة لوضع اجتماعى كلى ، يعبر عن فترة أو مرحلة معينة من مراحل الحياة وهو مايجعل مسرحياتى أشبه ما تكون بالتأويع الاجتماعى المتطور ولأنى أستند إلى الواقع الموضوعى يدخل الحدث مع الشخصية فى سياق الرؤية التى لشكل ما تمكن أن يكون تمثاله الأوضية التى يقوم عليها البناء الدرامى ، الذى لاتتحقق صيرورته إلا عبر الشخصيات والأحداث . ولا يأخذ الشكل النهائى إلا بعد تكامل الرؤية من خلال عملية الخلق أو معاناة الخلق فى سبيل تطويع الأشخاص والأحداث لمتطلبات هذه الرؤية الكامنة فى العادة فى ابعاد تصورى ، التى أصل إليها على مدار الكتابة ومن هنا تجىء المعاناة، لأنى أحيانا مأنتهى من كتابة مسرحية بعد شهور عدة ، ثم أكتشف فى ثنايا تصورى أنها تعبر عن رؤية ناقصة غير تلك التى أحسها أو أدركها فى داخلى وفى هذه الحالة لا أراجع ماكتبت ، وإنما ألعبه إلغاء ، وأعاود الكتابة مرة أخرى من حيث أحسست بنقصان الرؤية ، فأمضى عن فصل كامل وأمزقه حتى لا اعود إليه ، ثم أتابع كتابة فصل جديد غيره ويحدث أحيانا أن أحس أن الخاتمة المفتوحة للمسرحية تحمل أكثر من دلالة ، بحيث تمكن أن تمر على بعض معالم الرؤية المقصودة . وفى هذه الحالة اعيد كتابة الخاتمة ، مرتدا إلى البحث عما اعتراها من نقص فى ثنايا فصول المسرحية السابقة ، فأشطب وأعدل وأعيد الكتابة ، حتى تستقيم الرؤية التى تعبر عنها الخاتمة بوضوح وبقاء ... وهكذا

س : هل نقرأ لمؤلف من كتاب المسرح العرب وعبر العرب ؟

ج أقرأ لمعظم كتاب المسرح العرب وغير العرب وعلى مدى الحياة . وتحكم دراسى فى كلية الآداب ، قسم اللغة الإنجليزية . فدرست الدراما وقرأت المقررات المسرحية ، بالإضافة إلى قراءاتى الخاصة فى أثناء الدراسة فقرأت معظم مسرحيات شكسبير (حوالى ٢٥ مسرحية من مسرحياته الـ ٣٦) ، وقرأت القليل من المسرح الاغريقى ، لأنى لاأميل إليه . ثم قرأت أكثر من عشر مسرحيات لموليير ، وكثيرا من مسرحيات العصر الإليزابيثى ، وعلى الأخص مسرحيات مارلو وبن جونسون . ثم قرأت وخصصت ونرجمت وقدمت للإذاعة وفى المجلات والصحف كثيرا من اعمال إبسن وبرناردشو التى قرأت معظمها ، كما قرأت تشيكوف كله ، مسرحياته وقصصه القصيرة إلى معودى المفضل قرأت جوركى فى كثير من مسرحياته ، إلى جانب رواياته وقصصه ثم شغفت بقراءة الإيرلندى العظيم شون أوكيرى ، سيد كتاب الفارس كوميدا المعاصرة وكثيرا من مسرحيات بيرانديللو . ومعظم برخت ، وكثيرا من المسرح الأسبانى ، وآثر ميلار جميعه ، ومعظم أعمال إيوجين أونيل ، ونرجمت وخصصت بعضها وأتابع قراءة المسرح الانجليزى المعاصر أسبورن وبنتر وعرونيمر وغيرهم ، وكثيرا من مسرح الوتيفار وفى الجملة ، ليس من مسرحية شهيرة أوقعت إليها إلا قرأتها أما عن الكتاب العرب فلم تغنى قراءة مسرحية لواحد من معاصرى ألفريد فرج ويوسف إدريس وسعد وهبه ونجيب سرور وميخائيل رومان وعلى سالم ومحمود دياب ، ثم جميع أعمال سعد الله ونوس السورى وكتابات صقر الرشود الكويتى وكثير من مسرحيات يوسف العانى العراق وهكذا ، القراءة عندى جزء متمم للكتابة المسرحية فى حياتى ، ولو توقفت عن القراءة لتوقفت عن الكتابة

س هل تقرأ عن الفن المسرحى ، أصوله ومذاهبه ونظرياته المختلفة ؟

ج درست الفن المسرحى (الدراما) دراسة علمية منتظمة فى كلية الآداب ، ثم تابعت دراساتى واطلاعاتى على كثير من الدراسات والكتب والبحوث التى تعالج الدراما وفنونها ، وتاريخ المسرح فى فرنسا وإنجلترا وإيطاليا وأمريكا وروسيا إلخ أما عن أصول المسرح ومذاهبه فحكمى مهنى، إن جاز القول ، ولأنى أكتب للمسرح ، لا يفوتنى دراسة مما يصدر عن المذاهب المسرحية أو النظريات الدرامية وكل ما يتعلق بتكنيك المسرح ولى إلمام كاف ، لاتجاهات المسرح المخالفة ، والقوالب والأساليب المسرحية المستحدثة ، أستعين بها من الكتب المتخصصة فى الكتابات الدرامية ، وأفيد منها فى تطبيقها على بعض كتاباتى المسرحية ، واحكم على كتابات الآخرين الذين أقرأ لهم ولعل المسرح من أكثر الفنون تعرضا لتداخل وتغير متصل فى تياراته المتلاحقة ، خصوصا المسرح الأوروبى فى المراحل الأخيرة من تطوره ، لأنه أصبح مسرحا تتحدد فيه أساليب الشكل وقوالب الإبداع سنة بعد أخرى .

س : ماموقفك من فكرة التجريب فى المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وماالنتيجة ؟

ج اما لا اعترض على نظرية التجريب سيما بالنسبة لما هنا فى مصر او فى اى بلد حديث العهد بالدراما المسرحية ، ولكنى لاأقر أنى جربت فى أعمالى المسرحية ولعل الرسم بأسلوبى الخاص فى المعالجة ، وهو الأسلوب الذى يعتمد على المواصفات العامة للمسرح . لأنه الأسلوب الوحيد الذى تمكنى

من الالتفات لجمهور المشاهدين والتمكن من مجاوزته . إنى أكتب مسرحياتى أساسا لنمثل . وفى الوقت نفسه لنقرأ فى كتاب . وهذه هى الخطوة المهمة التى استطعنا أن نخطوها حتى الآن مالنص المسرحى عندنا ، أصبح حبيل السنسات . القائم على تأليف مخصوص لها قيمتها الفنية ومستواها الأدبى والفكرى . وفى نفس الوقت قابلة للتمثيل والعرض المسرحى المباشر . وهى خطوة كانت مفتقده فى مسرح من سبقونا ، بدءا من محمد تيمور حتى فرح انطون . بل حتى توفيق الحكيم وشوقى الخ . وعدا فى حد ذاته هو التجريب الذى نحتاج إليه . فمسرحنا عموما ، وبرغم تاريخه الذى يشارف القرنين من الزمان . لايزال يدور فى حلقه مفرغة من التجريب والأعداد والاقتباس . إضافه إلى المؤلفات المسرحية القابلة للعرض المتمثل . وعدا مأأعتقد أن مسرحياتى تمثله اولى خطوة إنها مسرحيات تجريبية بحق ، لأنها تمثل المسرح الفنانى الخاص . المؤلف بين نطاق الكتاب المطبوع وحشد العرض المتمثل . ولذلك فإنى لم أبدأ مطبع مسرحياتى ، وإنما قدمتها مباشرة للعرض المسرحى ثم طبعتها فى كتاب بعد ذلك .

لكن هذا لايعنى أنى لا أفيد أحيانا من بعض الاتجاهات التجريبية لدى كثير من الكتاب التجريبيين فى دعم ما أكتبه من دراما أقرب إلى الكلاسيكية ، لأنى لاأتعب عن التجريب مادام معينا لى على خدمة الرؤية التى اقدمها ومن ذلك مثلا الاستعانة بالاتجاه الملحمى فى مسرحيتى « وامرأة الملحمى » . وإلغاء الحائط الرابع فى كثير من حوارات مسرحياتى الأخرى . وإن لكن تحدر والتزام كامل بمنهجى الأصلى . وهو تقديم مسرح بعيد عن الاساليب التى تحل مخصوص الرؤية الاجتماعية . برغم إشراك الجماهير فى اللعبة أو مناقشته . ومن اجل ذلك فإنى اقف فى وجه التجاوب الشكلى لاساسيات مضمون مسرحياتى ومنطوق الرؤية الدرامية التى يعبر عنها .

س هل تتحدث فى المسرحية من خلال شخوصك أم تتركهم يتحدثون بمعزل عنك ؟

ح لا أشاء فى شخوصى إطلاقا إنى أتركها ـ كما سبق أن قلت ـ تخلق هى نفسها الموضوع الذى تحياه حسب طبيعتها ونوعية تصرفاتها ولهذا لايمكن أن توجد بين شخصيات مسرحياتى الشخصية التى تنطق بلسانى أو تعبر عن فكرى الخاص خارج نطاق الدور الذى تلعبه فى تلاحمها داخل النص مع الشخصيات الاخرى . وحتى الآن لم يستطع أى ناقد كتب عنى أن يلمس وجودى بفكرى وآرائى التى تتقمصها أى شخصية أوهمها وأحيانا ما أكتشف فى بعض شخصياتى عددا من الشخوص الحيه التى أعرفها أو اعاشها فى حياتى ، كشخصية الأستاذ وحانى فى « الناس اللى تحت » ، فقد اكتشفت بعد عرضها بشهور عدة ان الكثير من الصفات التى تتطلقها . والتصرفات التى تصدر عنها . ترجع إلى ما كان يتحدث به أبى رحمه الله ويمارسه عنه . وهكذا فى كثير من الشخصيات الأخرى شخصية سكينه فى « الناس اللى فوق » تجسيد كامل لشخصية أمى ، وشخصية سيد الدوغرى فى « عملة الدوغرى » هو خالى . وشخصية الطواف هى أيضا شخصية المرضعه التى رعت والدتى وربتنى وكانت ترعى منزلنا . وهكذا كثير من الشخصيات الاخرى وفى رسالة ماجستير وضعت عن الأسرة المضربة فى مسرحياتى استطاع مقدم الرسالة أن يستخرج أكثر من عشر شخصيات من داخل مسرحياتى ، وأثبت أنها يمكن أن يكون لها وجود فى واقع الحياة وخارج نصوص المسرحيات

س : هل شخوص مسرحك لهم وجود متعين سابق على الكتابة أم هم دائما مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ح قطعا لهم وجود سابق فى واقع الحياة ولكن لهم بعد ذلك وجودهم فى داخلى قبل عملية الخلق لأنى ـ كما أشرت ـ أبدأ فى كتابى للمسرح بالشخوص ، لكنهم يأخذون أبعادهم الدرامية ليصبحوا شخصيات أو مخلوقات جديدة فيما بعد ، حين أنتهى من كتابة النص ، بل إن شخصياتهم لا يتكامل وجودها إلا بعد العرض وتكرار العرض الذى يعلو الكثير من معالمها المثبتة على الورق ، لأنهم من الأصل فى الحياة . ثم فى داخل الصورة (أى المسرحية) ، شخصيات من لحم ودم وليست شخصيات تحمل افكارا وآراء ، أو تنفصل نفسيا عن التلاحم مع الشخصيات الأخرى فى خلق المشاهد الدرامية . ثم تصويرها على مدى معالجة النص

أما تشكيل هذه الشخصيات فهو موظف بها نفسها داخل بوتقة التفاعل التى تتصهر خلال عملية الإبداع ومعاناة الخلق . ومهمتى فى تشكيلهم تعتمد على موهبتى الدرامية وحدها ، لأنها هى التى تمكنى من السيطرة على تواجدهم داخل النص مع بقية الشخصيات الأخرى لإطلاق النص بما تحتاجه الرؤية الدرامية دائما . بغض النظر عن آرائى وميولى وافكارى الخاصة وفى أحيان كثيرة كانت تحتدم شخصية أو أخرى لتسيطر على النص فأتوقف عن الكتابة لأعيد التوازن بينها وبين الشخصيات الأخرى . لأن المسرح عندى ، أو على الأصح الكوميديا التى اكتبها ، والتى تعتمد على الشخصيات . لا وجود فيها لبطل منفرد . أو بطلة منفرده . وإنما هى كوميديا الشخصيات المتعددة ، ولذلك تحكم طبيعة موضوعاتى الاجتماعيه الكليه إبى أستمد من الحياة العاديه التى لا وجود فيها للبطل الفرد الذى قد لا يصبح إلا فى التراجيديا أو المسلسلات التى تعتمد على الممثل النجم الممثل البطل الواحد

س هل تشغلك إمكانيات العرض المسرحى بكل مايتدخل فيه من عناصر ؟ أم يكون تركيزك على اللغة والحوار فى الدرجة الأولى ؟

لاأهتم أبدا بإمكانات العرض وأنا أكتب مسرحياتى . فالمسرح عندى كلمة وممثل . والكلمة تمثلها النص ، والممثل هو قوام العرض . والموصل الفعلى للكلمة ولأنى أرسم مسرح شخصيات فأنا أركز دائما على كلمة الممثل واعتبرها هى الأساس ثم تأتى بعد ذلك مراعاتى لإمكانيات العرض ، وهى تخضع عادة لطاقة الفرقه المسرحية ومقدرتها . ثم ماتمكن أن نقوم به المخرج وقد تعودت دائما فى كل مسرحياتى أن أضعها مايسمى « التوجيهات المسرحية Stage Direction » وهى تعنى أحيانا تصورى لحركة الممثل داخل المشهد فى موقف معين أو تصرف معين يعبر عن شخصيته المرسومه لإبرازه . وأحيانا تشير الى بعض الملامح الدالة على ملابسه أو هيئته وفى كثير من المسرحيات أشير إلى نوعية الموسيقى التى تحب استخدامها . عدا رصدى معالم الديكور حتى يلتزم بها المخرج ولكن الذى حدث ـ كما تأكدت بعد تجاوبات طويلة ـ أن معظم المخرجين لا يحفلون بما يمكن أن اضعه من مثل هذه التوجيهات . خصوصا فى السنوات الأخيرة . بعد أن شاعت واستحكمت نظرية أن المخرج هو مؤلف العرض أو صاحبه كما يزعمون لهذا أضفت عنصرا جديدا فى بعض مسرحياتى فاصبحت أمهد لها بوضع ماتمكن أن يكون تعريفا مكثفا بالشخصيات وجوهر طبيعتها . الذى يحل عليها الكثير من التصرفات فى النص . بحيث أضع قيدا على ماتدرج معظم المخرجين على اتباعه ، وهو تصوير الشخصية فى ضوء إمكانات الممثل الذى يحاولون لأداء أدوارها دون مراعاه للشخصية المرسومه فى النص فعلت ذلك فى أكثر من مسرحية . « ملاذ يرده » و« صاحب الخرم » وغيرهما ومن أجل ذلك أختلف دائما مع معظم المخرجين الذين أتعامل معهم . وقد بلغ الأمر إلى حد محاولتى إجراح بعض مسرحياتى بنفسى . لأن النص عندى يكشف عن قمته الجمالية وهو لايزال على الورق ، أعنى احتمالات نقله وتجاوب الجمهور معه وليس فى هذا أى إهانة من جانبى أو خروج على مهمتى الأساسيه بوصفى مؤلفا . وقد تعود « برناردشو » أن يفعل ذلك . وقد ثبت عنى . مالنسبة لمسرحياتى التى يتقبلها المخرج بأمانه دون إقحام إمكانات العرض وأساليبه الخاصة عليها . أنها كانت أكثر نجاحا من تلك التى يصدى بعض المخرجين لتفسيرها حسب نظرياتهم ومفهوماتهم الخاصة ولذا فإنى وإن لم أتدخل فى أعمال المخرجين ، ألزم نفسى بمتابعة مشروعات إخراجهم لمسرحياتى واختيارهم

لممثل الأدوار . وأنا أقرأ نصوصي بصوتي للممثلين جميعا في مراحل التحاور الأولى بالاتفاق مع المخرج ، للانتباه إلى فهم موحد أو مشترك بينا لتحاصيل النص والرؤية التي يعبر عنها

س من المتكلم في مسرحك ؟ !

ج المنطوق الأساسي في مسرحي هو ما تسفر عنه المعالجة من رؤية نهائية تتحقق عبر الشخصيات لتحقق موضوعيا تنطق به المشاهد المتلاحمة بمدلولها الحرفي والكلي معا . فأنا لاأقول شيئا للشخصيات لتقوله على لساني أو بإنابة عني ، بل الشخصيات نفسها هي التي تنطق بما يجب وينبغي أن يقال في سياق المعالجة لاستكمال الرؤية التي يعبر عنها النص تعبيرا موضوعيا خالصا . يستند إلى مقتضى الواقع الحي وتصوري له . وماأسعى إلى أن أخيره فيه . ولذلك فأحد مسرحياتي دائما طابعها الواقعي الذي قد أسميه أحيانا الواقع «التسجيلي» ، تحمي الواقع الذي وصدته لأعبر به عما وراءه أو مايجب أن يكون عليه ، ومايمكن أن يسير إليه من احتمالات التغيير المستقبلية . ولذلك أفضل أن اعتبر لمسرحياتي تعريف «الواقعية المستقبلية» عن أن توصف بأنها واقعية اجتماعية ، لأنها بهذا المفهوم قد تعد مسرحيات عارضة مرهونة بالأوضاع الاجتماعية التي تمثلها الفترة التي كتبت فيها ، على نحو ماحيل لبعض النقاد . خصوصا الذين يتصدون لنقد مسرحية واحدة منفصلة عن طبيعة أعمالي الأخرى التي يربط بينها خيط دائم متصل ، قوامه الامتداد بالحاضر ، ومحاولة استشراف المستقبل لذلك فكثيرا مانوحد في مسرحياتي شخصيات متكررة ، أعني أن كلا منها تمثل بطابعه المرحلة التي كتبت فيها المسرحية ، ثم يتطور ويتبلور إلى منبله أو امتداد في المرحلة التي تليها . مثال ذلك شخصية الكساوي الاسبارية في «الناس اللي تحت» (وكم أسمي فيهما ؟) ، فقد تمثل امتدادها في شخصية حليل ملك في «الناس اللي فوق» ؛ ثم شخصية مصطفى الدوغري في «عيلة الدوغري» وشخصية نادر ملك في «بلاد برد» التي نجد لها امتدادا في شخصية أو أكثر من الشخصيات في «مرح المدابغ» . ويمكن بالمثل تتبع هذا السياق في بقية المسرحيات الأخرى بالنسبة لامتداد الشخصيات وتبلورها وهذه طبيعة لاصقة بالمسرح الحديث ، حيث المؤلف هو خالق الموضوع بشخصياته ولكل مؤلف عالمه الموحد من الشخصيات . وأمر مثل على هذا مسرح «شيخوف» ومسرح «آرثر ميللر»

س كيف تعمد فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل تفضلك تحقيق هذا في مسرحية تبدأ من الوعي به ؟ وكيف تحققه ؟

ج يرتبط جدلي كلما استمعت إلى كلمة الصراع الدرامي . لأن جوهر الدراما ينشأ من وجود الصراع وطبيعي أن يكون هذا الصراع دراميا ، أعني أنه صراع غير واكد ، صراع جدلي حي ومتحرك دائما ، صراع من نقيض يولد نقيضا ثالثا . وهذا النقيض الثالث فيه من صفات النقيضين السابقين ماجعله يتفاعل مع مايتولد منهما مجتمعين ليعود الدور إلى صراع جديد بين نقيضين جديدين . وهكذا . وطبيعي أن أساس الموهبة بالنسبة لأي كاتب مسرحي هو الوعي بهذا الصراع سواء أكان وعيا مباشرا أو غير مباشر ، لأن مثل هذا الوعي لايرهن إدراكه بالدراسة فقدر مايستمد من الموهبة ذاتها . ودون هذا الوعي الحدسي الكامن بالدراما في داخلية الفنان الخالق ، يستحيل أن يوجد الكاتب المسرحي الحقيقي مهما كان عمق دراساته للمسرح وقواعده وأصوله ونظرياته ومدارسه إلخ . أما كيفية تحقيق هذا الصراع فإنه لايأتي إلا عن طريق الممارسة أو المعالجة ، ووجوده أصلا هو الذي يخلق الفرق بين الكتابة الدرامية والسرد الروائي القصصي

س ماالهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل تملك الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك تكتب للمسرح وفي ذهنك دار عرض بعينها ؟

ج الهدف من كتابة المسرحية هو أدائها وتمثيلها لكي تعرض على الجمهور . لكن هذا لايمنع من نشرها في كتاب مطبوع . والمؤلف المسرحي الحقيقي يركز معالجة على العرض أكثر مما يهتم بالنص الذي ينشره في كتاب . ولهذا يصعب على دائما أن أكتب مسرحية جديدة قبل أن تكون المسرحية السابقة عليها قد عرضت ومثلت على خشبات المسرح . وهذا لم يحدث لي إلا في حالة واحدة ، حين تجاورت عن رفض عرض مسرحيتي «سر الكون» عن طريق الرقابة فاكتفيت بنشرها في كتاب ، ثم قدمت بعدها مسرحياتي الأخرى التي تليها

وفي تقديري بالنسبة لمسرحيتي أن نشر المسرحية المؤلفة في كتاب مهم وضروري ، لأنه يمكن أن تخلق مافقدته من تراث متصل وثابت ، لأن مسرحيا على عظم تأثيره قد اعتمد على الإعداد والمقتبسات والمؤلفات غير المسجلة والتي ضاعت نصوصها تماما، الفرق التي قدمتها . إلا في بعض الحالات النادرة وطبيعي أنني أراعي دائما في كتابة مسرحياتي أن توجه إلى العرض في دور عرض بعينها أو على أيدي فرق يمكن أن تؤدي على المستوى المناسب لموضوعها . فليس من المعقول أن أكتب مسرحية مثل «بشير التقدم» عن رقاعة الظهلاوي لتقدمها فرقة المضحكين أو دور عرض القطاع الخاص على إطلاقها

س هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قارئا أو متفرجا ؟ وماأثر ذلك في مسألة المسرحية وفي توتر عنصر الإمتاع ؟

ج الجمهور هو الأصل والأساس . بالنسبة لأي كاتب مسرحي . ولأني لاأكتب مسرحياتي لمجرد القراءة بل لتمثل أمام الجمهور فلابد أن يكون الجمهور محور الاعتبار الأول التي لا أكتب حرفا في أي نص ودعني حائر من وجود الجمهور فالجمهور معي على الدوام في أثناء معاناة الخلق . أحلس معه على مقاعده في الصالة وأنا أكتب النص فوق مكتبي في البيت إن الجمهور هو العنصر الطاغي على كل العناصر في المسرح ، لأن النص ، كالعرض تماما . لايستمد أبرز مقوماته وهو إمكانية التحاوب إلا من وجود الجمهور مع المؤلف داخل النص . ولهذا فأنا لاأكتب مسرحياتي وأنا جالس صامت في هدوء على مقعد مكتبي ، وإنما أكتبها وأنا واقف ناطق صاوح مع نفسي في كل شخصية أتوقف عن الكتابة أحيانا لأني أعجز عن تقمص الشخصية التي أرسمها في النص ، في طريقة النطق او الحركة أو استعمال عبارة معينة هي التي يمكن أن يتحاوب معها المشاهد أولا

ولكن ليس معنى هذا أني أساق وراء محاولة استرضاء الجمهور . ومن ثم التحيز على الناء الدرامي في أثناء المعالجة — على العكس ، إني أمثل هذا الحرص على استدعاء الجمهور إلى النص في أثناء معاناة الخلق إنما أحاول أن أقطع على خط الرجعة في أن أكتب مايمكن أن يرضي في الصالة إنها محاولة لاستغلال الجمهور بدلا من الوقوع في أسره ولم يراني ذلك احتاطا . بل بعد محاولة الكتابة وعرض أكثر من مسرحية لقد تعودت أن أشاهد مسرحياتي ليلياً وأنا جالس في الصالة وفي نهايتها دائما ، لأوقف الجمهور وأعاينه لمجاوبه ، وأحس بنبضه في تحاوبه ، وأتفعل معه وبه في محاولة مضنية لما يمكن أن أسميه التجرد من نفسي ، وسبباً أني كاتب المسرحية أو صاحب هذا الكلام الذي يطلقه ويتحرك به الممثل أمامي على خشبة المسرح

س ماالغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

ج أنا لاأهدف في مسرحياتي إلى أي غاية أخلاقية . وإنما أسعى من خلال معالجة موضوعاتها إلى تشبث مارأوه من غير صالحة يمكن أن يتبلور بها كيان الإنسان المشاهد ، وفي نفس الوقت سقط القيم الفاسدة . ومحاولة استبعادها والتحرر منها بالسخرية اللاذعة . ومن هنا تقوم مسرحياتي على نظرة إيجابية ، لأنها تحاول غرس الوعي الإيجابي ومن ثم المعرفة الصحيحة بحقائق الأشياء لدى الجمهور وذلك اساس أنطلق منه لإثارة شحنة مما أعبره به ، واستكثاره لما أحاول أن اعبره منه . بحيث أصل به في النهاية إلى تحكيم عقله . ومن ثم

يوسف إدريس

س ما هو جهد أو تكنيك مسرحي؟ وكيف بدأ هذا الاتجاه؟ ولماذا؟

ج عندما استعرض تاريخ حياتي في علاقتي بالفنون وجدت المسرح يحتل أول مجال في اتجهت إليه في المرحلة الثانوية أحببت التمثيل جداً، ولم أكن أعرف كيف أمثل. حتى الاختبارات التي كانت تجرى لاختيار العناصر المناسبة لم أوفق في اجتيازها، وفشلت في الانضمام إلى فرقة المدرسة الرسمية فربما شبابي فرقة أهلية في المدرسة كما يكتب المسرحيات ويخرجها مع ممثلها، وهو مالا أستطيعه الآن. وحتى عندما كلفت من قبل الفرقة الرسمية للمدرسة بإحضار الأشياء التي تحتاجها المسرحية (الأكسوار) كنت سعيداً، واحتل الوقت خلف الكواليس في المسرح. في ذلك الوقت لم أكن أدرك أن هناك طريقة للتعرض بي حتى الشديد للمسرح وعدم قدرتي على التمثيل. هذه الطريقة هي أن أكتب للمسرح. وفي عام ١٩٥٤ كانت مجموعتي القصصية الأولى قد نشرت، وكنت أكتب في ذلك الوقت أيضاً مسرحية «ملك القطن»، وقد رغبت في أن أجعلها مسرحية كبيرة، لكن هذا لم يتم لانشغالي بالتحضير لظهور هذه المسرحية إلى ما بعد سنة ١٩٥٦ أي بعد خروجي من المعتقل. ووجدت أن مسرحية (المهاطيل) لنعمان عاشور قد عرضت في أثناء فترة الاعتقال. وأن فجراً مسرحاً جديداً قد بدأ فكتبت مسرحية (جمهورية فرحات)، التي عرضت مع مسرحية «ملك القطن».

س هل تجد نفسك ملتزماً بأن تكتب في اتجاه معين دون غيره من اتجاهات أخرى في تكنيك؟

ج هذا السؤال أساسي ومهم جداً. فأنا أشبه أنواع الفنون بالرسم التجريدي، بمعنى أنه إذا كانت القصة القصيرة حركة واحدة في الحياة، حركة فكرية جسدية ومكانية أو زمنية. وإذا كانت الرواية مجموعة من حركات أحدها إلى معنى عام، فالمسرح هو عكس هذا الخط البياني تماماً، هو الحفر إلى أسفل بمعرفة محدود الخاصة بالشكل الخارجي للحدث.

س هل للمسرح خصائص معينة؟

ج المسرح يستطيع تحميل المواقف عن طريق الحوار.

س هناك فرق بين حوار الرواية وحوار المسرح؟

ج الحوار في الرواية عامل مساعد على رسم الشخصية. أما الحوار في المسرح فهو العامل الوحيد لرسم الشخصية. فمثلاً هناك مسرحيات نسمع إليها من خلال الإذاعة. وهناك مسرحيات نشاهدها في المسرح. فالقطع الأدبي يصور الشخصية فيها عن طريق الأدب والأدب وحدهما، أما الثانية فتصور الشخصية واكتشاف عمقها ودوافع سلوكها إنما يبان عن طريق الحوار والحركة وسخصياته الكوميدية. لأنه تضايقه الفرجة إلى أن تنقلب عنده المعة فتصبح وعيا يسخر من حاسة إمعان الفكر، ثم الرد على ما تقرره من وأثره حدة، من فهم وإفصاح ومفاهيم وطباع وتصرفات ومواقف

وبذلك نجد أن اختلاف المسرحيات ليس هو المسرحيات التي تعالج أفكاراً بل عواطف ومن هنا جاءت في رأيي عظمة شكسبير وخلوده. في محاولته لموضوع الغيرة مثلاً. نلاحظ التعمق المسرحي التي درجة الوصول إلى الأعماق بشكل يخلد العمل المسرحي ويبقيه على مدى القرون الطويلة

س تكنيكك عاطفة إنسانية بحتة منذ الأول، وتسير إلى الأمام بهذه

ج هي على وجه الدقة عاطفة إنسانية لا تتغير، بعكس الأفكار، لكونها قابلة للتغير. هذا هو الفرق بين شكسبير وبرناردشو مثلاً. الذي ناقش أفكاراً في فجر الاشتراكية

س كيف يبدأ على عملك موضوع مسرحية؟ وهل يكون محدداً منذ البداية؟

ج في كل كتاباتي القصصية والمسرحية على السواء، أحب أن أكتشف أنا الحكاية. قبل أن أكتب أو في أثناء الكتابة أحب أن أظل حراً في عملية الخلق. وهذا ما يحملني على الصبر وتحمل مضاعفات عملية الخلق، والمكافأة هي أن أكون أول من يعرف ما سيحدث. لأكتب عن أشياء معروفة قبل ذلك، إذا كانت الفكرة التي سأكتبها معروفة بالنسبة لي فلا أبدأ الكتابة من حيث تنتهي المعرفة. وفي خلال الكتابة أكتشف الجديد الذي يعطيني إلى طلب المزيد من الكشف والعمل. لابد أن يكون هناك شيء غامض إن هذا الشيء «حرنوشة» (حرنوشة خلق)، لا أستطيع تحديد كنهها. فقد تكون نغمة موسيقية. ولكنها ليست حرنوشة بالمعنى العلمي، القصة كالمسرحية في عملها الأخير لابد أن تكون هناك شيء ما يتحلى. وفي المسرح ـ على وجه التحديد ـ يكون هذا الشيء هو الموقف أو الشخصية، بمعنى أن الهيكل العظمي لشخصية ما يتحلق من خلاله الشخصية، أو الهيكل العظمي لشخصية ما يدخل في مواقف. أما الشخصية الأساسية للمسرح فهي أنه يحلل سائل في وقت واحد

س حلل وسمى؟

ج أحلل ـ فهو يحفر إلى أسفل وبني إلى أعلى في آن واحد. فكلما غاص الإنسان إلى الداخل تشكل ماء خارجي. وهذا تماثل ماتحدث في حالة حفر الأرض ثم إخراج التراب النابع عن عملية الحفر لتشكيل أساس منزل أو عمارة. وهذا تماثل سلسلة اختيارات المسرحية

س ماذا تقصد بالاختيارات المسرحية؟

ج الاختيار الأول في المسرحية تحدد شكل الفصل الأول ونوعه ومحتواه والفصل الأول تحدد الفصل الثاني. موقف موقفاً ـ بحيث يحتم أن يؤدي حدث معين أو حدث معين آخر. وهذا الحدث المعين الآخر يؤدي إلى حدث معين ثالث. وهكذا هي سلسلة من الاختيارات. يدخل فيها

معرضة معينة فى كل مرة ، ومن المحتم أن تؤدى فى النهاية إلى شكل لم يكن قائما للمشكلة من قبل هذا هو قانون الحتم المسرحى ، وهو القانون الدرامى الأول وأضرب مثالا لذلك لنفرض أن هناك مشكلة ما بين أب وابنه ، وأنه قد حدث منحة لهذه المشكلة احتدام بينهما ـ أى موقف احتدامى ـ عندئذ يحتم أن نعرف فى المظر التالى وقع هذا الحدث على الأم وهذا الوقع مشكل وأيا حدوثاً ثم نرى بعد ذلك وقع الحدث على الابن نفسه وهكذا . إنها سلسلة من الحتميات يؤدى إليها الصراع بين الأب والابن . فتؤدى بنا فى النهاية إلى بناء المسرحية

س هل تبدأ المسرحية من فكرة عارضة أم من شخصية أم من حدث ؟ وهل تختلف النتيجة فى هذه الحالات الثلاث ؟

ج النتيجة واحدة لاتختلف وقد تكون البداية نغمة حائرة أنا شخصيا أفكر فى مسألة تشغلنى فى هذه الأيام . وهى نغمة الاستعباء أمام التكالب على الحياة الذى نحيط بنا . قد تكون فكرة . لكنها فى الواقع نغمة لابد ان تتجسد فى أشخاص من أنماط معينة ولابد من معرفة فلسفة هذه الأنماط للدخول معها فى مناقشات طويلة ، لأن المسرح عندى يبدأ معظمه قبل الكتابة

س عندما تكتمل الفكرة ؟

ج عند الوصول إلى حد أدنى من التصور لفكرة ما أكتب فى القصه مثلا . قبل أن أفكر بدأ الكتابة . ثم أفكر فى أثناء الكتابه

س مسرحية الفرافير مثلا، هل بدأت من فكرة أم من شخصية ؟

ج : بدأت من شخصية الفرفور . وعند وقوع الصدام بين فرفور وسيده نتيجه لمضايقات السيد قليلا لفرفور . وردت على فمى مسأله التمرد على فكرة «الفرفرة» ، وبدأت تتجسم فى شكل مسرحى تخلق ثم بدأت عملية البحث والاستعانة بالأشكال المسرحية المصرية فى خلق مسرح مصرى وكانت هذه الأشياء تأتى لحظة اشتغالى بالفكرة فى شكل بداعيات أما مؤمن بالتلقائية فى الفن ، وان التفكير المدبر يخلق اشكالاً مشوه الفن ، أما الفن الحقيقى فهو عمليه تلقائية يقوم بها العقل دون جهد وهذا لا أومن به بقول . «أنا عصرت مخى عصراً شديداً وقطعت ورقا كثيرا» كل هذا هراء . إذا لم تخرج الفكرة كانفجار بركانى من النفس فلا داعى لفحصها نغوة من المياه العميقه وفى هذه الحالة قد تكون الفكرة حقا غير واضحة ، ولكن الفن الحقيقى يكون واضحاً فى النفس الشاربة . فلا يمتصه إلا أن تحطم الفشرة وتخرج فإذا هو لم يستطع تحطيمها كان معنى ذلك أن الجنين ميت . وأن أى عمليه لتحبيطه فكرياً ، رصه إرادياً على الورق ، هى كتابة فى موضوع ميت . لابد أن يكون الموضوع حياً ، يخرج تلقائيا ، ويخرج تحت ضغط الفكرة الملحة الثائرة ، لأنه فى هذه الحالة لابد أن نكتب ، وإلا فهو الخمول .

س هل تقرأ لغيرك من كتاب المسرح العرب وغير العرب ؟

ج بالطبع أقرأ كثيرا جداً قرأت كل ماوقع تحت يدى تقريباً لأنى أحب قراءه المسرح أكثر من قراءة الرواية والقصة

س هل الأشياء تتعلق عملك للمسرح ؟

ج حتى للمسرح أولا ثانياً لأنى أعد المسرح أكثر الأشكال الفنية احتضاراً، لدخوله المباشر إلى لب المشكلة ودخوله فيها ، فى حين يتحتم على فى الرواية أن أتحمل السرد والوصف حتى أعرف من خلالها وزبة الكاتب

س . نعنى أن التفاعل مباشر فى المسرح ؟

ج طبعاً ولذلك كانت رواية (موبوزك ٨٠) كلها حوارا ، لأنى كنت أريد الدخول إلى المشكلة مباشرة أنا لا أميل إلى تضييع الوقت فى الانزلاق إلى تفاصيل لاأروم بها قد تكون المشكلة انى فنان مفكر ، تحب تفكير الفنان وليس التفكير التقليدى أريد فناً يدعو إلى التفكير ، وتفكيراً يحقق الفن

س . وكيف يتحقق هذا فى الدراما ؟

ج الدراما نوع من التفكير تماماً مثل المادية الجدلية إذا كان هناك وجهة نظر درامية لكل شىء فان هناك أيضاً وجهة نظر اسنانيكية الدراما هما نقيض للاسنانيكية ، بمعنى أن هناك كاتبا يقف عند شخصية ما ويبقى ساعات طويلة فى وصف هذه الشخصية ، ومع ذلك فإنه لايضيف إليها شيئا ، وتبقى الشخصية كما هى ، وهذا هو طراز التفكير الاسنانيكى وهناك كاتب آخر يصف الشخصية من خلال صراعها مع مشكلة تعيش فى داخلها ، فالمؤكد أن الشخصيه عند هذا الكاتب الأخير تنمو . وهذا هو طراز التفكير الدرامى

س من الكاتب المسرحى الذى تحب عزك ؟

ج كلهم فى ناحية ، وشكسبير وحده فى ناحية أخرى

س أقصد من الكتاب العرب ؟

ج بصراحة أنا لا أعجب بالأفكار المثيرة على أفكار هشة وذلك عندما يأخذ الكاتب نكتة ليحولها الى فكره المسرح لابد أن يحتوى من كل النواحى وآخر مسرحية قرأتها هى مسرحية «يولوس قيصر» ، وهى مسرحية مناسبة ولكن لنتأمل فى كيفة تناول الشخصيات فالشخصيات دم ولحم وصراع وطموح وتتمير أما أن أقف عند حكاية العبد الذى أوال شعر رأسه من أجل الكتابة على هذا الرأس وان أضع من هذه الحكاية مسرحية ، فلا إنها نكتة . المسرح شىء خطير جداً ، أحظر من أن يستعمل وسيلة للكاركاتير السياسى ، أو لكل هذا الهراء الذى نفعله ولذلك فإنى شخصياً لاأعد كل ما كتبته إلا محاولات ولكنى إذا كتبت فى المرحلة القادمة فسأكتب مسرحاً حقيقياً وفى رأيى أن المسرح هو قمة مايمكن أن يصل إليه إنسان من خلال موهبته ، ومن خلال ثقافته ، ومن خلال الحياة وهذه الأشياء لاتتوافر بعامة إلا فى سن متأخرة من حياة الإنسان

س . هل هو نوع من التصح فى المعرفة ؟

ج هو التصح ، وهو القدرة على التجاوز وعلى النظرات الدرامية لا الأحادية ، لأن الإنسان الصغير الذى هو فى غالب الأمر أحادى النظرة ، مثل شخصية سعد «فى المحطة اخرجه» ، وشخصية فرفور فى «الفرافير» أما عن الكتاب المسرحيين العرب فإنى أعجب بأعمالهم بدرجات متفاوتة نعمان عاشور ، سعد الدين وهبة ، لطفى الخولى ، ألفريد فرج ، محمود دياب ، على سالم ـ تابعتهم جميعا وأعجبت بأعمالهم

س هل تقرأ عن النقد المسرحى ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟

ج إطلاقاً أنا ضد الدراسة فى الفن من الممكن أن أعد مسرحيا فى هذا ، ولكن هذا تابع من مذهبى الفنى . إن دراسة أى شىء ترغمك على التأثر بأفكاره ولذا فإنى أقوم بعملية مقاومة ، بمعنى أنى لاأدخل فى تفصيلات الدراسة ، لكنى أتفهم أو أستعمل الحدس أقول فى صراحة تامة إنى لم أشعر لحظة طوال عمرى بحاجتى إلى دراسة أصول المسرح إن ما أحسه أحس انه هو المسرح ، وأن ماأكتبه بشكل أو بمثل المدى الذى وصلت إليه فى فهمى للمسرح . وشأنى فى هذا هو شأنى فى القصة ، فعندما أكتب الآن قصه قصيرة فإن هذا يحمل تعريف للقصه القصيرة فى هذه اللحظة ولن اكتب قصة اخرى إلا بالوصول إلى تعريف آخر . وهكذا .

س ماموقفك من فكرة التجريب فى المسرح ؟ وهل حاولت شيئاً من هذا ؟ وماالنتيجة ؟

ج التجريب شىء ضرورى ، لكن التجريب ليس هو التجريد كلما احتار الإنسان موضوعاً جديداً فهو بحاجة إلى اختراع وسائل جديدة ، وإلا فالوسائل التقليدية لن تصلح ومن هنا فالتجريب عندى ليس مقصودا لذاته . بل هو مرتبط بالموضوع نفسه ، لم يؤد الدبا ويقبرها غير التجريب فى حد ذاته

س . هل حاولت شيئاً من هذا ؟ وماالنتيجة ؟

ج كل محاولاتي تجريبية بالمعنى الذى ذكرته . وهو أنى أضطر إلى اختيار تجريب وسائل أخرى غير التقليدية للوصول إلى حقيقة أعرفها أنا .

س لعلك تتعمد بعدك عن المسرح ؟

ج : أعتقد أن نظريه المسرح ظلمتنى كما ظلمتها . ظلمتنى لأن كل الناس طالبونى بالكتابة على طريقة المسرح ، فى حين أن الكتابة بهذه الطريقة تحتاج إلى أحوال متخالفة عن الكتاب ، تستطيع تشكيل تراث مسرحي يستطيع به الحظة الإنتاج . التراث المسرحي للمسرح محدود للغاية ، هذا إن لم يكن معدوما . قد يكون موجوداً بشكل تلقائى فى الفولكلور مثلاً ، لكن فى صورة عمل فردى ، ومن ثم لم يستطع أحد أن يطرقه . لم تزل هناك فجوة عميقة أما ظلمى هذه النظرية فمرجع ذلك إلى انصافها باسمى الذى سد الطريق على كثيرين فى محاولة استكشاف هذا الموضوع .

س لماذا ؟

ج لأنهم اعتبروا هذه النظرية وكأنها شيء خاص بى ، مع أنها فى الحقيقة ليست خاصة بى هى نظرية فى فهم المسرح ، تنسبى إلى أن المسرح وسيلة عضوية . أى حسية ، للمتعة الفكرية ، وليس مجرد مشاهدة لقصة

س : تقصد عملية الانتقال ؟

ج ليس عملية الانتقال فحسب ، بل الوجود فى حالة المسرح . وهنا أقوم بعملية وعظ للمسرح مثلاً بالرقص ، والذكر ، بالحلوس على المقاهى بالزار ، بكل الأشكال التى يتحرك فيها الجسد ، لأن هناك مايسمى بالذات الجماعية ، التى تحول بينها وبين التجمع والتجانس والتآلف ـ ومن ثم المتعة ـ قرودنا الشديدة التى تبقى على المسرح بعلمها واختراعها حتى تعود متجردين من الرداء الفردى وتماوس الذات الجماعية ، نريد تواصلا جماهيريا يحقق ذاتا أكثر من مجرد اجتماع شخصين أو عائلة . نريد ذاتاً ليس لها هدف إلا التواصل فى حد ذاته . هذا التواصل الذى يؤدى إلى عملية التطهير التى تحدث عنها أرسطو . فالإنسان عندما يخرج مستريحاً من المسرح فإن هذا يعنى أنه تواصل مع الناس فى مشاهدة المشكلة وحلها . فإذا استطاع أن يتواصل إلى حد أن يتمثل هذه المشكلة مع الممثلين فإنه يكون قد حقق هذا التواصل أو المسرح بدرجة عظيمة للغاية

س : هناك الآن محاولة لإشراك الجمهور فى المسرحية ، بمعنى أن خطوطاً عريضة توضع للمسرحية ثم يقوم الناس بالمشاركة فى إطارها

ح فعلت هذا فى مسرحية « الفرافير »

س لكن المشاركة لم تتحقق ، بالرغم من أن بها جزءاً كان متروكاً للمشاهدين

ح هذا صحيح كان هناك جزء قد نترك للمشاهدين ليرد فرفور عليهم .

س وكانت نظرة متقدمة فى وقتها ؟

ح طبعاً متقدمة جداً فى عام ١٩٦٣ كان هذا شيئاً جديداً . قد يكون على العالم كله ، كان الجمهور ـ بعد ابتداء العرض ، وفى أثناء وقوف أنا والجزء فى الخارج ـ يأتى لمناقشتنا وكنت أريد هذه المناقشة أن تتم داخل المسرحية نفسها ، لكن الجزء رأى وزية أخرى ، وهى الاستعانة بالجموعات . والتجربة فى رأيى مازالت مفتوحة حتى الآن ، أعنى أن بجزءها من يستطيع أن يناقش الجمهور مباشرة ومناقشة الجمهور ليست غريبة على المسرح المصرى ، فعلى الكسار كان يناقش الجمهور (الدخول فى قافية معه) ، ويعقوب صنوع وغيرهما كثير . المناقشة جلس من طقوس المسرح ، وأنا لم أبتدع جديد ، وكل ماعملته أنى وضعت هذا الجديد مقترناً بفكرة المسرح التى هى فكرة القاعدة العلمية . أن الجمهور إذا لم يكن مشتركا فى العمل المسرحي فكأنه لم ير مسرحاً . وإذا لاحظنا المسرح فى القطاع الخاص فإننا نرى الجمهور (« بيرغرغ » نفسه كما يقولون) من أجل أن يضحك . هذه (البرغرغة) هى محاولة من الجمهور لأن يتمسرح ، لكنه تمسرح مغتصب ، ليس له معنى ولاتنظيم له

س : مسرح القطاع الخاص أيضاً يخاطب الغرائز ، لكن أظن أن التمسرح عندك يمثل فكرة شاملة لعدة أشياء ليست المتعة إلا واحدا منها .

ح نعم هناك أشياء فكرية وعضوية . تأمل شكل العرائس (الحاقى) نفسه ، فى بناءه معركة (حاقة) مسرحية يشعر أنها مصرية . أولا لاتحدث اشتباك ، ثم يتم تجميع أكبر عدد من المشاهدين ، ثم يستشهد البعض البعض الآخر ، ويقولون « شاهد يافلان ؟ وفلان هذا يعنى المشاهد . وفى النهاية هى فى الواقع مسرحية ، فهناك من يمثل دور المظلوم الذى يحاول أن يبرر موقفه ويستعدى الناس على الآخر،على نحو ما يفعل الممثل فى أية مسرحية مؤلفة ، فى تبرير موقفه واستعداء المشاهدين على الممثل الآخر وهذا الآخر يحاول ايضا استعداء المشاهدين على الممثل الأول ، ويقوم بشرح قضيته حتى نهاية المعركة (الحاقة) المصرية تنتهى إلى المسرح ، فإذا هى انتهت بالمصالحة كانت مثل النهاية السعيدة فى أغلب المسرحيات ، وإذا هى انتهت فى قسم البوليس كانت مثل النهاية التراجيدية فى بعض المسرحيات إذن هناك شواهد كثيرة جداً للتمسرح فى حياتنا نحن المصريين .

أنا مثلاً خطرت لى فكرة مسرحية أستغل فيها أن الناس فى العادة يتوقفون فتح الستار وبدء التمثيل فكرت فى أن تحدث معركة (حاقة) تحق بين اثنين من الممثلين،يقوم المتفرجون على أثرها بإحداث ضجة وضجيج ، على أساس أن المعركة (الحاقة) نشبت لسبب خطير وأساسى ، ثم يتضح أن رجلاً وضع يده على كتف ووجه الرجل الآخر . ثم يصعد هذا الكلام على المسرح ، لأن المسرح يجب أن يأخذ فى كل مرة شكلاً غير متوقع ، فليس هناك شكل واحد للمسرح

س ليس هناك شكل واحد للتمسرح ، وإنما هو وسيلة أو محاولة لالتقاط الوسيلة لمخاطبة الذات الجماعية .

ج الوسيلة لمخاطبة الذات الجماعية وإشراك الناس أيضا هناك مسرحية كتبتها من فصل واحد وفقا لفكرة المسرح على هيئة لعبة يشترك فيها الجمهور ، لعبة يلعبها الممثلون مع الجمهور ، حيث يصعد ناس ويترك ناس وفيهم من يكسب وفيهم من يخسر،وفى أثناء اللعب تحدث مواقف يتطور إلى مسرح يشترك فيه اللاعبون . المسألة تحتاج إلى اختراعات فى الشكل .

س . تعنى أنه مسرح تجريبى ؟

ج ـ بالطبع هو مسرح تجريبى وهذا المسرح موجود فى أوربا . وهناك مسرح تأملى لايتكلم فيه الممثلون بل يجلسون حلسة معينة ويقومون ببعض الحركات الجسدية التى يطلب من الجمهور القيام بها وهناك تجربة صمت . وأيضا هناك نوع من الفضاء الغريب للعابة ، يجلس فيه الناس على بساط ، وليس هذا الفضاء كلمات هو مجرد بل أصوات . ويظل الجمهور مع المغنى هكذا لمدة ساعة مثلاً وهذا نوع من التمسرح فى رأيى

س هل هناك تناغم بين هذه الأصوات ؟

ج المغنى هو الذى يقود هذه الأصوات .

س : امتدادا لفكرة التمسرح ، هل وجدت خصائص الذات الجماعية المصرية ؟

ح ـ خصائص الذات الجماعية المصرية مختلفة عن خصائص الفرد المصرى كثيراً ، بل إن فيها من العيوب مايفوق عيوب خصائص الفرد المصرى .

س كيف ؟

ح . الجماعة المصرية ظالمة إلى حد كبير وغير عادلة ، على العكس من الجماعة فى الخارج فمثلا قد يكون الفرد فى الغرب ظالماً ، لكن الجماعة هناك عادلة والفرد عندنا عادل ، أما الجماعة فظالمة فى أكثر الأحيان .

س . وما أوجه هذا الظلم ؟

ح . التواطؤ اللا مبالاة التحيز إلى جانب القوى على حساب الضعيف

س كيف جاءت هذه النتيجة ؟

ج جاءت نتيجة للقهر لقد عشنا سنوات طويلة في قهر جماعي كان القهر مضاعفاً ومركزاً على الجماعة وقد استطاع الفرد التمرد . أما الجماعة فلم تستطع الذات الجماعية هنا مضروبة ضرباً مبرحاً على مر العصور من المستعمرين كافة ، بل من المصريين أنفسهم وهي لذلك كانت حانية حين مسرح القطاع الخاص بضرب بشدة على هذا الفرد وأعني حين الذات الجماعية) سكانت حبسه حصة عبر شجاعة

س . أليست الذات الجماعية تتكون من مجموعة أفراد ؟

ج لا الذات الجماعية ليست مجموعة عددية من الأفراد هي ذات جماعة كو في تكملة العمل

س : بعد القهر والظلم للذات الجماعية ما ملامح الأخرى ؟

ج أنها تكره أن تفكر . وتريد أن تأخذ الأشياء جاهزة ، وترحب بالكلمات اللفظية لأنها تعبر جاهزة إلى أي جهد من العقل كي يتعمقها ويفسرها ، وتحب السخرية من ضعف الآخرين

س . لكنها تحب السخرية من ضعفها في الوقت نفسه

ج لا ، بل هي تتعصب لذاتها ، وتسخر من ضعف الآخرين ، وهذا يرجع إلى أصل الناتج عن القهر وهناك أيضا خصائص ليس مجال ذكرها الآن ومن هنا تأتي دعوى للمسرحيين وكتاب المسرح والكتاب الناشئين أن ينظروا إلى الموضوع من زاوية أننا إذا أردنا إقامة مسرح لإصلاح الناس والأخلاق فعلينا أن نبدأ من الذات الجماعية . فصلاح الذات الجماعية فيه صلاح الأفراد وليس العكس لأن الأفراد لبسواهم المشكلة

س عندما تكتب للمسرح أيهما تخاطب الذات الجماعية الريفية أم تلك التي في المدينة ؟

ج الذات الجماعية واحدة في المدينة أو في القرية وهما ملامح محددة قد تختلف درجات اللون لكن اللون واحد وفي رأيي أن المصري الحقيقي تخاطب الذات الجماعية ؛ فأي مصري حقيق بحمل بطيعة تكوينه نفس فكرة الدراما ، وهي إثارة للعقل الجماعي والوجدان الجماعي

س أهي إثارة من أجل التطهير ؟

ج محاولة تطهيره أو كشفه للناس من أجل رؤيته وإصلاح عيوبه ومفاسده

س . ماتصورك لاتجاه المسرح في المرحلة القادمة ؟

ج بدأت أفكر لماذا نعمل للمسرحيين فاشلين في إصلاح مجتمعنا ذلك لأننا لا نخاطب الذات الجماعية مخاطبة كافية ، ولا نركز عليها دائما تركيزنا على العيب الفردي وهذه فكرة غربية ، لأن الخطيئة في الغرب فردية . فلابد أن ينسب العيب إلى الفرد ونحن على العكس من ذلك ، فالخطيئة لدينا خطيئة جماعية ولابد أن ننسب العيب إلى الجماعة ، وأن عملها هي الخطيئة وبذلك نحرر الفرد من تأثير الجماعة السيىء عليه

س هل تتحدث في المسرحية من خلال شخوصك أم تركهم يتحدثون بعمل عملك ؟

ج براعة الكاتب المسرحي تتبدى في قدرته على أن يبعد الشخصية عن نفسه ، ولكنه يقترب منها ويبتعد عنها في نفس الوقت ، يقترب منها بأن يرودها مأكثر مايستطيع للدنوها هي ، ويبتعد عنها بأن يجعلها مختلفة عنه ثم إن الابتعاد عن الشخصية يمنح للكاتب حرية في تناولها فعندما تكون الشخصية قريبة من الكاتب لايستطيع أن يلعب فيها أو يضيف إليها ، وقصاراه أن يجعلها تقول وتتكلم . ولكنه عندما يبتعد عن نفسه فإنه يتصرف في جدية وموضوعية.

ولذلك كان هناك نوعان من الصراع الدرامي الصراع الدرامي السهل ، وهو عندما الكاتب بطله ، بمعنى أنه يجعل معظم الطول أقل قليلا من معظم الشخصية الأخرى،فتخلب هذه الأخرى عندئذ في يسر أما الصراع الدرامي الصعب فهو بعض الكتاب الآخرين مما يدل على ذلك عطفنا مارك تفرسو وبرونس بعد فشل فيصر حيث يكاد الشر يقضي من لقاء جوستين

س هل شخوص مسرحيتك من وحي واقع معين عاشه في مكانه ؟ هو ذلك عندما تريد كتابة مسرحية ما تكتب شخصياتك من هذا العالم ؟

ج ليس هناك شخصية تتشكل في ضوء نفسه هذا نوع من الدجل الكاتب هو الذي يشكل بطله بجهود أقل شك لكن السؤال هو أي بناء هذا البناء الذي يجمع بين الكاتب وبين تشكيل بطله هل هو بناء الفروه بناء الجيوب بناء التلقائية أم أنه بناء تحت فردي لشخصيته كل هذا متوقف على موهبة الكاتب وعلى شخصيته

س هل يشعر إمكانات بعض شخوص بطل مسرحيتك فيه من شخصيته ؟ بمعنى أن تركيزك على البعد وتعمقه في شخصية لاعن

ج المشكلة الأولى في المسرح هي في مصر هي مشكلة التفاهم ـ المفقود للأسف ـ بين المخرج والكاتب فالعلاقة بينهما لاتقوم على أساس التعاون بل على أساس الاحتقار ، سواء من مؤسسة المسرح أو من القطاع الخاص ، ولوقام التعاون والتفاهم بينهما لفعلا أشياء خطيرة فعلا لكن إذا كان هناك اختلاف وتشاحر فإن الهم إخفاق العمل المسرحي حتى إذا كان جيداً وإذن فلا غنى للمسرح عن المخرج ، وأيضا لاغنى له عن الكاتب ولكن تحدث دائما في المجتمعات الفقيرة فيا نوع من التنافس حول الشهرة ؛ وهذا معيب وفي رأيي أن العلاقة بين الكاتب والمخرج هي من أخطر العلاقات التي تنشأ عليها الحركة المسرحية ، أو فلنقل إنها العلاقة بين الممثل والمخرج والكاتب ، فلا يمكن أن يقوم مسرح بمعزل عن هؤلاء الثلاثة

س هل تضع إمكانات العرض المسرحي في ذهنك ـ كالديكور والإضاءة ـ لخط الكتابة للمسرح ؟

ج قطعاً يكون هناك تصور لهذه العناصر في ذهني ، بل من الممكن في أن اخرج المسرحية في ذهني لكن لماذا أذهب إلى المخرج ؟ لأنه يمكن أن يضيف بعداً للمرئيه في المسرحية التي كتبتها ، لأنه ينظر إليها من زاويه كيفية إخراجها إلى الجمهور وفي بعض الأحيان ينشكل لدى المخرج اقتناع يختلف عن اقتناع الكاتب أو رؤيته . فليجأ عندئذ إلى تطويع النص المكتوب قسرا لتحمل اقتناعه وهنا ينشأ الخلاف بينه وبين الكاتب ولأن المسرح هو وسيلة نشر العمل المسرحي فإن الكاتب يقع في حرج ، لأنه يريد أن يقول شيئا مغايرا لاقتناع المخرج وهنا تتضح أهمية التفاهم في هذه العلاقة ومن خلال تجربتي فإن بعض المخرجين كانوا ـ للأسف ـ يسألون كل من حضر إلى المسرح وشهد التجارب ، ماشأني أنا صاحب المسرحية . لاعتقادهم أن رأيي في غير صالحهم وهذا غير صحيح ، لأني حريص على أن تكون العلاقة بين المخرج والكاتب علاقة تفهم وتعاون مستمر

س والبعد والحوار ـ هل يكون تركيزك عليها في الدرجة الأولى ؟

ج كلا ، فتركيزي ينصرف إلى كل الحالة ، حتى الحركة المسرحية أرسمها وحتى العاطفة التي تقال بها الكلمات أحددها هناك بالتأكيد تصور كامل للمسرحية

س من المتكلم في مسرحك ؟

ج . كيف ؟

س . بمعنى هل أنت ـ الكاتب ـ هو الذي تتكلم مثلا ؟

ج بالطبع لا . التكلم في مسرحي مانتصور أنه الحقيقة وأنا لاأكتب من أجل أن اعلن أن هذه هي الحقيقة كلا ، المسرح عمل فني مثل أي عمل فني آخر . نحاول أن نقول شيئا . وهذا الشيء هو الذي يتكلم في المسرحية . سواء على لسان الأبطال المختلفين المتصارعين أو على لسان الصراع نفسه

للتكلم في مسرحي هو الفكرة التي تصممها المسرحية

س كيف تفهم فكرة الصراع الدرامي ؟ وهل تفضيلك لعنصر هذا في المسرحية يدل على الوعي به ؟ وكيف تحققه ؟

ج أي الصراع هنا هل وجود الإنسان على سطح الأرض هو وجود درامي أم وجود حياتي ؟ الدراما هنا ليست عند عدة الدراما الدراما معادل الحياة ومثل اللاعب في القصة عند الدراما في المسرح . تعني أن كل جملة حوار في المسرحية لابد أن يكون خاصة حدا تحمث لا يستطيع أن نفرغ إلا شخص بعينه في موقف بعينه في حقل بعينها وبعد الجملة التي قبلها وبهذا تصبح كل لمة في المسرحية لمة درامية متحركة على نحو يدفع المسرحية طوال الوقت إلى المعنى فدعاً والإمتاع

س الإمتاع ؟

ج نعم الإمتاع مثل ضوء السيقوة الذي يصيبه طوال الوقت فيرى أشياء جديدة . مع كل حركة درامية يكتشف شيئاً جديداً . عاطفة جديدة، أو حدثاً جديداً . بشرط ألا يكون هذا الشيء جديداً فحسب . بل درامياً في نفس الوقت ، يدخل في موضوعنا . ويخدم عملية الصراع الماشية في داخل هذا الموقف . أعتقد أنها صعبة وفي حاجة إلى أمثلة

س نعم هي صعبة حقاً . وفي حاجة إلى أمثلة .

ج لنرجع إلى خطيبي ملوك أطوبيو وبروتس في رواية يوليوس قيصر ، فكلاهما يبدأ خطبته دراماً فقد تكلم مارك أنطوبيو عن محاسن بروتس ، وكان كلاماً عظيم في محاسنه زاد من تضخيم الإثم فيما لو تكلمه من جريمة هما نوع من التفكير الدرامي ، الذي تمهد به خطيبة يريد أن يدفعه إليها ، وهذا ما أعنيه بكلمة الدراما . وكان من الممكن أن يبدأ الخطبة بتساؤله عن الجريمة التي ارتكبها هذا الرجل (بروتس) ، وخيانته لصديقه ، وهكذا لو لكن ملوك أنطوبيو بدأ الخطبة بتمجيد محاسنه ومآثره ، وبين صداقته لقيصر ، وكل هذا ليظهر أنه ليس بالرجل العادي وأن جريمته ليست عادية كذلك ؟ وهنا أحد الحدث شكلاً دراماً . وهذه هي فكرة الصراع الدرامي

س هل تفضيلك تحقيق هذا قدراً من الوعي به وكيف حققته ؟

ج ليس وعياً بل قدرة . أقصد موهبة . فليس كل إنسان قادراً على عمل حوار درامي حتى إن توافرت لديه المبة الخمسة ، بل لابد أن يكون قادراً على جعل كلامه دراماً حي الجملة ـ لابد أن تكون درامية ، أي مطوية على صراع ، فيها الشيء وفيها نقيضه أيضاً

س ما الهدف من المسرحية في تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها ؟ أم أنك تكتب للمسرح وفي ذهنك دار عرض معينة ؟

ج أحياناً يكون في ذهني دار عرض معينة ، أو المسرح الذي ستعرض عليه المسرحية ، أو مجموعة الممثلين . وهذا ليس عيباً وهدف المسرحية هو هدف الفن عموماً . الإبداع الممتع المفيد

س الإمتاع والإفادة ؟

ج الامتاع والإفادة والتوصيل

س هل يمكن الاكتفاء بقراءة المسرحية ؟

ج بالقطع لا يمكن ، هذا هراء . المسرح المقروء لا وجود له في العالم

س هل تأخذ الجمهور في الاعتبار قليلاً أو مسرحاً ؟ وما أثر ذلك في بنائك للمسرحية وفي توفير عنصر الإمتاع ؟

ج هذا سؤال مهم ينبغي أن أدخل إلى الجمهور نفسه كأنما أخاطب دائماً جماعة متصورة وهنا يختلف الأمر من كاتب إلى آخر وفقاً لقدرته على التشخيص وعلى مخاطبة الذات الجماعية ومسها . وتأتي هذه القدرة بالتدريب . أنا مثلاً من كثرة مشاهدتي لمسرحياتي استطعت أن أعرف كيف أؤثر

س كيف

ج أضع ما يسمونه طعم المسرح (إفيهات) ، بعضها يضحك له الجمهور ويقرقع) والآخر لا يعيره الجمهور أدنى انتباه

س تأخذ مثلاً على ذلك ؟

ج في الفرافير مثلاً ، عندما يستعرض الفراعنة العمال ، وضعت ثلاثين نكتة منها بالجاوب معه الجمهور ومنه عالم يشعر به وعن هذا الطريق استطيع أن أحس خصائص الذات الجماعية المصرية . ماذا نحب مثلاً ومن خصائص المصريين حبهم الشديد للعب بالكلمات والأمثال ، والتفاهة ، وتغيير الحروف في الكلمات وهذه خصائص غير معروفة في شعوب كثيرة فإذا قدم الكاتب للمسرحي عدة ألعاب باللفظ أو غيره ضج المسرح بضحكات الجمهور وهذه خاصية من خصائص الذات الجماعية المصرية

س أما أثر ذلك في بنائك للمسرحية ؟

ج يستمتع الكاتب بقدر إمتاعه للذات الجماعية

س ليت الأمر محسب ، وهذه هي مشكلة المسرح المصري . أنت تمتع ووصل رسالة

ج وهذه هي الرسالة الممتعة

س هل هو نوع من الاستدراج لتوصيل الرسالة ؟

ج كلا ، ليس نوعاً من الاستدراج لابد أن تبقى الرسالة ممتعة حتى من الناحية الأخلاقية أما لا أقول لك مباشرة إن الصدق فضيلة وإن الكذب رذيلة ، فهذه رسالة غير ممتعة ولكنها تكون ممتعة إذا قدمت لك بصدد مسرحيا تكتشف عن خلاله أن الصدق ممتع ، دون أن أقول ذلك وهذا لا يأتي إلا في حالة الاستمتاع به

س ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هي غاية معرفة أو مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

ج يستطيع أن نصول إن أهداف الكاتب المسرحي كدوائر الماء وهناك دائرة كبيرة يتحرك فيها . وهي أن نقدر الشرية .

س ما مفردات هذا التعبير ، أو الفهم الذي يرمي إليها هذا التعبير ؟

ج أن نحيا الإنسان سعيداً . ليس هناك شك في أن سعادة الفرد الفاضل هي الهدف النهائي . ونحن أن سعادة الفرد لا تتحقق إلا في مجتمع سعيد ، كان الهدف النهائي هو سعادة المجتمع ونحن أن سعادة المجتمع لا تتحقق إلا عند زوال الظروف التي تحمل الإنسان تعيساً في المجتمع . فعندئذ تكون التعاسة ضدي أو أكون أنا ضد التعاسة ليست الضد السعادة تعنيها الورسواوي ، بل السعادة في أن يسعى الإنسان كالأعضاء في الجسم الواحد فالعضو في الجسم الإنساني يسعى ليؤدي وظيفته بشكل طبيعي لا إرهاق فيه ولا كسل . وعندئذ يشعر العضو بالسعادة وسعادة الإنسان تكمن في إتاحة الظروف له لكي يؤدي وظيفته في المجتمع متعة واكتمال وأعتقد أن هذا هو الهدف الأبعد من الاشتراكية ، لأن الاشتراكية ليست هدفاً للبشرية بل وسيلة لأن يعيش الناس مستريحين ، وأن يعملوا في نشاط ليست السعادة مرادفاً للكسل واللوم والخرير والدمقس والسيارات الفارهات

س متى تكون تحقيق الذات ؟

ج تحقق الوظيفة عن طريق أداء الوظيفة

س وظيفة الإنسان ؟

ج نعم وظيفة الإنسان حتى اليوم لم يبدأ الإنسان بعد في تحقيق وظيفته ، لأنه ما زال مشغولاً بالطعام والشراب والتناسل وعندما يؤدي الإنسان وظيفته يكون أرقى كثيراً من مجرد أن يوجد ، مجرد أن يعيش ، مجرد أن يظل صحيحاً سليم الجسم

ألفريد فرج

المسرح.. والأخلاق

نسمة طيبة حملت إليّ من الوطن دعوة أن ألقي بقراء مجلة «فصول» في مقال عن تجربتي المسرحية، بعد غيبة عن القراء في بلادي امتدت تسع سنوات.

وإذا كان عهدي اليوم بما أقدمه للقراء عن «تجربتي المسرحية»، فإن اغترابي عن المسرح الذي مثلت له معظم العمر هو المدخل اللائم لوصف جوهر هذه التجربة، التي لا ومنى أشواكها منذ صار هذا الفن حرفتي وصناعتي.

ومن الطبيعي أني كنت في غربتي الطويلة المؤلمة أتعزى بحكايات الاغتراب حملة من أساتذتي وأبطالي، ومن بينهم شيخنا رفاعة الطهطاوي في السودان، ويعقوب صنوع في فرنسا، وعبد الله النديم في محنته بأعالي الريف، وزعيم السيف والقلم، الشاعر الخالد، محمود سامي البارودي في سرنديب، والشيخ محمد عبده في استانبول، وأحمد شوقي في أسبانيا.

وكنت أتعزى بحكايات زملاء في من أسماهم جيلي مغتربين في الوطن العربي وأوربا، أو معتزلين في الوطن لا يعملون، فأقول إني في جملتهم لست إلا قطبة صغيرة وهزلية وشخصية، وليست إلا أملا لا محل لي أن أتوجع من تأويله.

وكنت أرقب في صفحات الصحف الواردة من الوطن أنباء الفنانين الكبار الزائرين لمصر، والحفاوة تعقد حولهم كأقواس النصر تتلألأ عليها أسماؤهم - فرانك سيناترا، وروسوش، إلى برايت تيلور.. إلى آخر المدللين، فأوقد مع المعلم الكبير، الشاعر الوطني أحمد شوقي. قصيدة اغترابه الرائعة

اختلاف النهار والليل بيني
أذكرا لي الصبا، وأيام أنسي
وسلا مصر: هل سلا القلب عنها
أو أصابت حرحه الرمان المؤسي
كلما سرت للبابي عسلسبه
وفي العهد في اللبابي نفسي
مستطار إذا الهواجر رنت
أول الليل، أو هوت بعد خرس
أحرام على بلابله الدو
ح حلال للسطر من كل جنس؟!

وعقيدتنا في المسرح، التي لم نحد عنها أبدا، قد خطها لنا براع ذلك الأستاذ الجليل الشاعر أحمد شوقي فوق ستار المسرح القومي العربي بالأوبكية، في بيت من الشعر هو عماد إبداع الفنانين المسرحيين أولا وآخرا، وشعارهم الذي أملوا تحت لوائه..

كتب شوقي فوق ستار الأوبكية بيته الشهير

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت
فإن هم ذهبت أخلاقهم ذهبوا

لقد تطلع الجمهور نحو هذا الستار القومي الجميل سنين عاما وبيعا. مع ذوي الدقات أو مع رنين الجرس. يتزيدون بشغف أن يبحروا في سحر من السحر، وعن حياة من الحياة، مما يدخره لهم من إبداع وجمال، تحت شعار لا يبلى، هو عقيدة الفنانين والجمهور المسرحي جميعا، ومنطق ذلك التواصل السحري بينهم، ومعناه الواضح المضيء أن الفن واحد من روافد الأخلاق القومية، معي ومعي، معا ومعا.

وقد كان بعض الأخلاقيين بظاهر البيت الشعري يحسبون أن أحمد شوقي قد اختاره وبنة فكرية المنصة. وتركيبة للمسرح الأخلاقي بالمعنى السطحي للكلمة. ولكنهم لو تأملوا البيت تأملا يقتضيهم إياه الشاعر الكبير، وفي سياق إنتاجه المسرحي ذاته. لفهموا المعنى الذي يقصده بالأخلاق، والذي يستمد دلالته مما يعنيه المعلم الكبير أرسطو «بالأخلاق».

لقد بين أرسطو أن الفضيلة الأخلاقية وأن الخير إنما يعرفها العقل بالقياس إلى ممدوح أو مبدأ عقلي ... وقال إن غاية الإنسان هي أن يحيا في مجتمع . وأن يتحلى بالفضائل الاجتماعية ، وعلى رأسها فضيلة «العدل» . وإذا كانت قيمة الشيء تقاس بغاياته . فإن الإنسان ـ وغاياته الفضائل الاجتماعية ـ هو حيوان سياسي

ويسرني هنا أن أقتبس من الدكتور وكي تعبيب محمود من كتابه «مجتمع جديد أو الكارثة» حول أرسطو . حيث يقول

«كنت متأثرا بما أعرفه من رأي أرسطو في السياسة وكشف تحريفها لمفهومه عن الأخلاق فلئن كانت الأخلاق في نهاية أمرها تريد أن تحقق السعادة للفرد داخل المجتمع الذي هو عضو فيه . فإن السياسة هي في صميمها فرع من الأخلاق ، لأنها لا تريد شيئا أكثر من أن يتحقق الخير للدولة في مجموعها ، وأن هذا الخير العام لا يمكن فهمه فهما واضحا إلا أن يكون حاصل جمع الخير الذي يصيب الأفراد» .

وعلاقة المسرح بالأخلاق عند أرسطو أوضح ما تكون في كتابه «فن الشعر» ، فقد أكدها بقوله «يلزم أن يكون لكل تراجيديا ستة أجزاء هي التي تعين صفتها المميزة ، وهي القصة ، والأخلاق ، والعبارة ، والفكر ، والمنظر ، والغناء» .

وعلى هذا النحو أقرأ بيت الشعر الذي صاغه شوقي ليرسي حين مسرحنا القومي العبد وأفهم دعوته على أنها تعني :

أن المسرح أخلاق بالضرورة
وأن الأخلاق اجتماعية
وأن السياسة فرع من الأخلاق
وأن الشخصية القومية التي يعكسها فن المسرح هي محصلة الأخلاق الاجتماعية ، أعني القيم والمثل العليا التي يلتزم مواطنوها ككل في عهد.

على هذا الأساس عرفت المسرح فنا أخلاقيا وسياسيا يشد الانسجام الاجتماعي ويعبر عن التطلعات الاجتماعية والسياسية . ويحدد بالضرورة سياقا من الأفكار وأنماط السلوك الاجتماعي ، ويندد بأضدادها

ذلك هو الفكر الذي أهتديت إليه من خلال تجربتي الشخصية . وربيت مع أقراني بالفصال من جزائه .وعرضت له وإياهم للوم والتشهير والاضطهاد .

لقد كانت القيم التي أصبحت من خلال تجربتي الفنية هي الالتزامي والتزامي . والتي صرت أنشدها وأحض عليها فيما أكتب للمسرح . هي

العدل ـ الحرية ـ التضامن الاجتماعي ـ استخلاص الإرادة الوطنية وتثبيت الهوية الوطنية والقومية ـ العمل والإنتاج والمسؤولية الاجتماعية ـ تكريم العقل ـ الأصالة مع التحديث (واجع خلاق بعداد ـ سليمان الحلبي ـ عسكر وحرامية ـ الزير سالم ـ الدار والربيون ـ على جناح التبريزي وتابعه قفه ـ زواج على ورقة طلاق .)

وكنت والتزامي في مواجهة مفاضلة مع إرادة تنحي أن تقسر المواطنين على قيم غير القيم . من بينها

التغريب بديلا عن التحديث وعن الأصالة المولفة بالتواصل القومي العربي
ـ التنافس والتسابق الفردي بديلا عن التضامن الاجتماعي
ـ «المظهرية» بديلا عن العمل المنتج .
ـ المسئولية الشخصية بديلا عن المسئولية الاجتماعية .
ـ التعلق بالحظ والفرصة كقيمة غيبية بديلا عن المواقعية التي مناطها العقل
ـ توهم الجماهير محررا عن الهوية القومية تحت الشعارات الزائفة «الفن للفن» و «عالمية الفن» .

وما أزعم للمسرح في نظري سوى تنبيه للمحاولة المتعسفة من خارج الحركة المسرحية لاستبدال توجهات المسرح غير الاجتماعية بتوجهات المسرح الاجتماعية الضرورية ، والمحاولة المتعسفة من خارج الحركة المسرحية لخلق القيم التي لا يقوم مسرح في الدنيا إلا على أساسها ، دون القدرة على ابتداع قيم بديلة جماعية أو اجتماعية ، ولانتفاء القدرة على ابتداع مثل هذه القيم من خارج الظاهرة الاجتماعية أو في مواجهتها .

إن العالم الذي يوقع قرارات الحرمان وبقي القيم ، لا يستطيع أن يعبر الهوية القومية والاجتماعية لجمهور شاهدي المتذاكر الذين يملكون حريتهم . الباقية والأصيلة دائما ، في الدخول إلى المسرح والخروج منه

وإذا كان في ما أستطرد في وصف تجربتي المسرحية إلى وجهها الآخر ، وهو الشكل المسرحي ، فإني أعد المدخل إلى كل ما سعيت إليه في هذا الإطار هو تحقيق شخصية أوسع لمسرحي خاصة ، وللحركة المسرحية عامة

ولا أحد عن التزامي «بالأخلاق» ، أي بالقيمة الاجتماعية للمسرح . وأنا أسعى للمحاليات الشعبية . لم يكن مسعاى فى فراغ ، وإنما عمدت إلى العودة إلى الأصول والمنابع الشعبية لفنوننا التعبيرية والاستعراضية السالفة . تثبيتا للأصالة والتميز . وللهوية الوطنية لفننا الحديث

لهذه الغاية استلهمت تراثنا القومى والشعبى ألف ليلة وليلة . والحاحظ ، وملحمة الزير سالم ، واستثبت من بيع الكومبديا الشعبية (عسكر بحرامية) والميلودراما الشعبية (جوار على ورقة طلاق) ، وأعدت للفصحى مكانها على منصة المسرح حين فى محال الكومبديا العربية

ولم أتردد فى الاعتبار إلى الفن الشعبى عندما لاحظت أن المسرح الشعبى مهوى رمم الصورة الشخصية (البورتريه) ، فى حين قد تخلص المسرح فى العالم الغربى من هذا الشكل الفنى

وبذلك رسمت فى مسرحياتى «الشخصيات المثبتة» ، والانقلابات الميلودرامية ، واحتفلت بالبيان المفصح ، وبالتوازن الرحرحى الغربى ، وبالتواصل بين المنصة والجمهور . لا على الطريقة البريختية ، التى أحبها وأقدرها . بل على نحو أصوغ فى المسرح الشعبى عند على الكسار والمسرى وحمام العطار

ومع ذلك فقد كنت حذرا للغاية . يقظا لا يستدرجنى أحلام الماضى وأوهام العصر الذهبى الغابر ، ولا أقع تحت وطأة الانبهار بالأصالة الشعبية فأحيد عن بقينى أن المسرح المصرى والعربى هو من أدوات التحديث الاجتماعى ، وهو دعوة للتقدم العصرى والمستقبلى

إن فن المسرح فى بقينى ليس معبرا للحياة فى الماضى بل هو جسر للعبور نحو المستقبل ومن ثم كان حرصى على أن يكون جوهره العقل والمنطق . وإيقاعه اليقظة والتطور

إن فن المسرح العصرى كما ينبغى أن يكون من أدوات التأصيل القومى . ووحدة الفكر والوجدان الوطنى ، والتواصل الطبيعى للثقافة الوطنية العريقة . عليه ينبغى أن يكون كذلك هو التأصيل الملازم لحركة التحديث الاجتماعى ، أعنى للتصنيع والمدنية والتعليم والعلم والقيم العقلية العصرية

إن المسرح الحديث مرادف لحملات العرو الاجتماعى ضد الغيبية والخرافة والتواكل والتطلع الخلفى والتراجع . وهو سلاح للمدنية فى صراعها لعرو الريف بقيم المدينة . ومن ثم لتحرير الريف من قيمه المتخلفة من عصور السخرة والظلام ، دون إخلال بضروريات النهضة على أساس من الأصالة

وقد يجد القارئ فى ذلك الأمر جدلية دقيقة ، غير أنها ليست إلا الصورة المنعكسة بطريقة طبيعية لما يضطرع فى مجتمعنا من جدلية تشد الاستغلال وتثبيت الغربة القومية ، وتنشد التقدم والتحديث والمدنية بالمعنى ذاتها

وقد كانت أصالة مسرحنا شاغل جيلنا كله . (راجع «قالبا المسرحى» لتوفيق الحكيم ومقدمة «الفرافير» ليوسف إدريس . وكتابى الدكتور على الراعى الراقصين «الكومبديا المرتجلة» و«مسرح الدم والدموع») وأيضا قاد الحداثة كانت شاغلنا . ولكنى كان يزلنى ويضحرنى أن الشعبة التى ينسى إليها مسرحنا تقيدها وتحدها وتصدها طبيعة المناطق الحرفية التى تحدد إقامة إبداعنا المسرحى

معظم دور المسرح يتركز فى وسط القاهرة والإسكندرية ، وأسعار التذاكر تحدد جمهور المسرح المحتمل فى دائرة متقفى الطبقة الوسطى . فضلا عن أن طقوس المسرح التقليدية ، وطبعه وسائل المشاهدة المسرحية فى بلادنا . ماتزال من عوامل اغتراب مسرحنا فى وجدان الجماهير العريضة .

وقد عملت مدة فى الثقافة الجماهيرية ، وطلعت ألوانا كثيفة من النشاط المسرحى على بعد مئات الأميال من القاهرة ، وكنت أرى رأى العين المتألقة تلك الحدود المدنية التى لا تمكن لمسرحنا الحديث احتياوها بوسائله المتاحة ، ورأيت ذلك الحرمان المسرحى العريض العميق الذى يعم معظم أرجاء وطنا خلف تلك الحدود المنيعة ولكنى علمت دائما أن ذلك ليس قصورا فنا بحض حركتنا المسرحية وحدها ، بل هو قصور حضارى يتعلق بالتنمية الاجتماعية الشاملة ، ويتطلب من الجيل بذل الجهد من أجل التغلب عليه ومحاورته

وقد كان أخشى ما أخشاه ، وهو ما أوضحته كتابة فى السابق ـ وإن كانت علاقة ملاحظتى هذه بالفن المسرحى علاقة غير مباشرة ـ أن يعكس الفرز ، بسبب الهجرة الكثيفة من الريف إلى المدينة للعمل أو التعلم ، وتطاوعا قد يضعف الدفع المدنى ودفع التنمية ، فتتغلب قيم الريف المتخلف على قيم المدينة العصرية ، وتقع قيم التحديث والتطور تحت الحصار المهدد لقيم الغيبة عن الواقع ، والعلاقات الاجتماعية المتخلفة ، وفكر الإحالات إلى الأمثال الشعبية البالية ، بديلا عن التعلق بالمنطق العقلى والتطلع إلى المستقبل

كنت أخشى أن يعكس المد المدنى ، عبقع العرو الريفى للمدينة بأفكاره القدرية ، والتواكلية ، ومأساة السلوك المتراجع ، بديلا عن سلوكيات الجد والعلم والتنمية والعمل ، وأن يقع ذلك الانعكاس العنيف تحت الشعارات الرائعة للأصالة وأخلاق الريف . ومع ذلك فإنى ما أوال على ثقة من قدرة المدنية ، وقوة حتمها ، وأعد فى وعود عصرى الجديدة كلها من قواها القادرة

إن تجربتى المسرحية المتواضعة وانطباعاتى الفكرية . قد تلخصت عبها مسرحياتى أكثر مما أستطيع شرحه بنفسى فى مقال للقراء لذلك سطرت هذه السطور بكل مشاعر الاعتذار للنقاد والمتفرجين والدارسين عن احترافى على التطفل على مهمتهم . ومحاوزتى الحد بشرح ما يحق لهم وحدهم أن يشرحوه لقوانينهم ـ هذا إذا كانت مسرحياتى مستحقة كل تلك الهوامش والحواشى التى اغرتنى بتدبيجها دعوة كريمة من مجلة فصول القراء . حملتنا إلى نسمة طيبة من وطنى

س : لماذا اتجهت إلى الكتابة إلى المسرح ،وكيف بدأ هذا الاتجاه ومتى ؟

ج لا أعلم بالتحديد لماذا اتجهت إلى الكتابة المسرحية لقد كنت فى صباى وأول شبابى القصة والشعر والمسرح ، ثم وجدتنيالتدريج أميل أكثر اصطناعا بالكتابة المسرحية ، فحددت معظم جهدى فى تجاهلها ، وأول مسرحية عرضت لى هى «سقوط فرعون» فى عام ١٩٥٧ وكنت قد كتبت قبلها مسرحيتين لم أقدمها للنشر أو للعرض قط ، وقد كتبت هذه المسرحيات الثلاث بين ١٩٥٠ و ١٩٥٥

وإذا كان لإبشاوى اللاحقه أية علاقة بالسؤال فإنى أذكرها لقد هويت التمثيل وأنا فى المدرسة الابتدائية والثانوية قرأت الحكيم وبرناردشو وشيكوف فى وقت مبكر ، كما كنت أغشى المسرح فى صباى ومطلع شبابى فيحدوني حبه ، وقد شاهدت فرقة المسرى الشعبية فى الأربعينات كما شاهدت الريحانى وبديع وعبى ، وشاهدت الفرق الأجنبية بانتظام فى الأربعينات المتأخرة ، وسحرتنى الكوميدى فرانسيز والمدلسحيت . وقرأت الآداب الأجنبية بشغف فى وقت مبكر ، وذلك باللغة الإنجليزية والفرنسية وربما تأثرت بما تولبه هذه الآداب فنى المسرح من اهتمام خاص .

س إذا كنت تكتب أنواعا إبداعية أخرى فى نحاو العالب المسرحى دون غيره من قوالب الفن القولى الأخرى التى تكتبها كذلك ؟

ج لم أكتب أنواعا إبداعية أخرى إلا لضرورة أو لنزوة .

س كيف يرد على نفسك موضوع المسرحيه ؟ وهل يكون محددا منذ البداية ؟

ج إنى لا أعيش حياتى عاكفا على شئونى ، بل أعيش مع الناس وتثير أحوالهم اهتمامى بصورة طبيعية ، ومسرحياتى نبعت من قصص حقيقية تأثرت بها ووقعت لأشخاص قريبين منى ، فهى قصص شخصية لأشخاص عرفتهم عن قرب ، أخذت على وفرضت نفسها على تخيلى ، لما لها من بعد عام وقيمه إنسانيه شاملة ، فعكفت على كتابتها بمرحها بملاحظاتى العامة عن سائر الناس ، وعن حياة المجتمع ، وعن الظواهر اللافتة للنظر فى حياتنا ، عاملا طوال مدة الصياغة على استخلاص المطلق من السلوك ، والقيمة الفكرية للفعل الشخصى إن المسرحية بذلك تعى نفسها من خلال الكتابة والتأمل لتكتشف لونها المثالى .

س هل تبدأ المسرحية عندك من فكرة عارضة ، أم من شخصية ، أم من حدث ؟ وهل تختلف التجربه فى هذه الحالات الثلاث ؟

ج تبدأ المسرحية عندى من شخصية أو حدث ، وقد أضعها بعد ذلك فى إطار تاريخى كوسيلة فنيه وحسبما تمليه المقتضيات الفنية فى نظرى

س هل تقرأ لمعينك من كتاب المسرح ، العرب وغير العرب ؟

ج أقرأ للكتاب المسرحيين العرب وغير العرب باستمتاع .

س هل تقرأ عن الفن المسرحى ، أصوله ومذاهبه وتياراته المختلفة ؟

ج نعم

س : ما موقفك من فكرة التجريب فى المسرح ؟ وهل حاولت شيئا من هذا ؟ وما النتيجة ؟

ج مارست التجريب وأحب أن تمارسه غيرى وقد مارسه من قبلنا والأحياء السابقة كثيرون حيث ، التراكيب المسرحية الشعبية » ، «هى الشكل الفنى لمسرح المسيرى وحمام العطار والكساز ، وذلك فى مسرحيتى «عسكر وحرامية ، وحيث ، الميلودراما الشعبية » فى ، حوار على ورقة طلاق ، وحيث صياغه الكوميديا بالفصحى ، واتخاذ جو التراث الشعبى والأدنى إطارا مسرحيا . وحاولت كتابة التراجيديا بأسلوب تجد فيه المشاهد متعه وفائدة فنية وروحانية وحيث المسرح السياسى الحديث فى «الناس والزيود» . كما حيث موهبى فى الكوميديا والتراجيديا والميلودراما والمسرح التعليمى . ولم تعجبى النجاح أبدا من التجريب فى مجال تحديد علىّ . وقد كانت النتيجة فى كل الأحوال بالنسبة لى ولما اقتنع به مرضية

س هل تتحدث فى المسرحية من خلال شخوصك أم تتركهم يتحدثون بمعزل عنك ؟

ج : أنا لا أتحدث فى مسرحياتى ، أنا أقدم الشخصيات لتتحدث عن نفسها . ولكنى أختار المتحدثين

س هل شخوص مسرحك لهم وجود معين سابق على الكتابة أم هم دائما مخلوقات جديدة ؟ وإذا كانوا مخلوقات لك فكيف تشكلهم ؟ أم تراهم يتشكلون من تلقاء أنفسهم ؟

ج شخصياتى المسرحية لها وجود فى مجتمعنا وفى حياتنا .

س هل تستغلك إمكانات العرض المسرحى بكل ما يتداخل فيه من عناصر أم يكون تركيزك على اللغة والحوار فى الدرجه الأولى ؟

ج تشغلنى جدا إمكانات العرض المسرحى وقدراته الفنية أنا أكتب للمسرح أبدا مسرحيا أتصور فيه كل ممكن من إمكانات العرض المسرحى

س من المتكلم فى مسرحك ؟

ج المتكلم فى مسرحى هو الناس فى عصرنا .

س : كيف تفهم فكرة الصراع الدرامى ؟ وهل تستغلك تحقيق هذا فى المسرحية فقط من الوعى به ؟ وكيف تحققه ؟

ج الإنسان محمول على حب الإصلاح وإقامة العرج ونشدان العدل . ومن ثم كانت فكرة الصراع الدرامى فى مسرحياتى . أحققها بأدوات الفن المسرحى .

س . ما الهدف من المسرحية فى تصورك ؟ وهل يمكن الاكتفاء بقراءتها أم أنك تكتب للمسرح وفى ذهنك دائما عرض معين ؟

ج أكتب للمسرح لا للقراءة ، وهدف أى مسرحية جيدة هى إثراء حياة المشاهد العقلية والوجدانية وتذوقه الفنى ـ وربما كان هذا جدها الغالبا بالمعنى الواسع للكلمة

س هل تأخذ الجمهور فى الاعتبار ، قارئا أو متفرجا ؟ وما أثر ذلك فى كتابتك للمسرحية ، وفى توفير عنصر الإمتاع ؟

ج إمتاع الجمهور بالمتعة المسرحية الخالصه غاية من غايات الإبداع الفنى .

س ما الغاية الأخلاقية لمسرحياتك ؟ هل هى غاية معرفية أم مجرد إثارة وتحريك للعقول ؟

ج المسرح فى نظرى حافز أخلاقى ـ اجتماعى وسياسى ـ غايته المعرفة بالنفس وبالآخرين ، وترقية السلوك والفهم الاجتماعى

مكتبة

مدبولي

ميدان طلعت حرب - القاهرة ت ٧٥٦٤٢١

تقدم

أكبر عرض للكتب
العربية والأجنبية
وكتب الأطفال
وشرائط الكاسيت
لتعليم اللغات

مرحبا بكم في مكتبة مدبولي

روائع | المسرحيات | العربية والعالمية

شرائط فيديو كاسيت

أفلام عربية وأجنبية

الواقع الأدبي

- **حرية نقدية**

  قراءة نقدية فى ثلاثيه نجيب سرور
- **متابعات**

  التاريخ والواقع قراءة فى «باب الفتوح»

  الفارس والاسيرة والهموم المعاصرة
- **عرض دراسات حديثة**

  سيميولوجيا المسرح والدراما

  فاوست فى الأدب

  المسرح التجريبى من ستانسلافسكى إلى اليوم
- **عرض دوريات اجنبية**

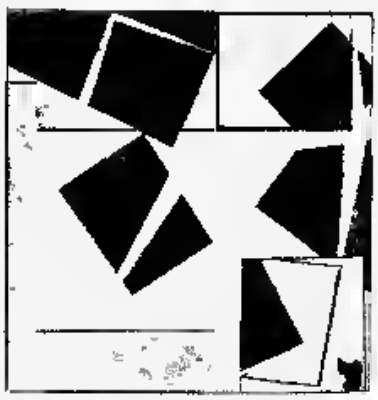
  ١ ـ الدوريات الإنجليزية

  ٢ ـ الدوريات الفرنسية
- **عرض رسائل جامعية**
- **مناقشات**

  أوهام وهنات
- **ملاحظات قارئ**
- **البيليوجرافيا**

  المسرح العربى الحديث فى اللغه الإنجليزية

  بليوجرافيا المسرح العربى ١٩٧٠ ـ ١٩٨٠



تجربة نقدية

قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور

"١٩٣٢-١٩٧٨" "ياسين وبهية، آه ياليل يا قمر، قولوا العين الشمس"

هدى وصفى

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

نقدم نجيب سرور (١٩٣٢ ـ ١٩٧٨) من الكتاب المصريين الذين لم يعرفهم حق المعرفة . وتتسم اعماله ـ بالرغم مما يبدو فيها من تباين ـ بوحدة إلهام واضحة . بدءا من قصيدته الأولى «الحبر»[١] وانتهاء بعمله الشعرى الأخير «عارس آخر زمن»[٢] وتتمثل هذه الوحدة فيما يمكن ان نسميه «عمال الاصطهاد» إذ لم يسر سرور مطلقا انه واحد من عشرة اسا، لموظف صغير فى بلدة «إحطاب» . وقد اوتفط هذا الحس التأجج بطريقه فى الحياة . وبمصيره الفنى . وبالتزامه السياسى

١ ـ بعض الاضواء على سيرته الذاتية :[١٢]

- رجل مسرح . وشاعر . ومخرج . وممثل . وناقد
- ولد محمد نجيب محمد سرور فى اول يونيه ١٩٣٢ فى قرية «إحطاب» . إحدى قلاع الإقطاع فى ذلك الوقت
- بدأ يقول الشعر فى مظاهرات الاحتجاج على معاهدة «صدقى ـ بيفن» الاستعمارية التى شهدها وهو تلميذ صغير فى المنصورة
- تتلمذ فى الشعر على أبيه اولا . ثم على ابى العلاء المعرى ثم دانيى وباعلم حكمت وبايرون وموشكين . وحفظت ذاكرته آيات القرآن . والشعر الشعبى المصرى . وشعر العرب . قدامى ومحدثين
- عشق المسرح فى سنى حياته الأولى . ومن اجله ترك دراسة الحقوق فى السنة النهائية ودخل معهد التمثيل (المعهد العالى للفنون المسرحية) وحصل على الدبلوم فى ١٩٥٦ .
- انضم فور تخرجه إلى المسرح الشعبى الذى كان قائما لمصلحة الفنون آنذاك . وكان مديرها الأستاذ يحيى حقى . فصل تحت إشراف الكاتب المسرحى المعروف على أحمد باكثير واخرج الممثل الكبير عبد الرحيم الزرقانى ونوجيها واشترك فى اعمال المسرح الشعبى بالتأليف والإخراج والتمثيل
- فى اواخر ١٩٥٨ سافر فى بعثة إلى الاتحاد السوفيتى لدراسة الإخراج المسرحى ثم انتقل فى ١٩٦٣ إلى اخير . الى ظل بها حتى عاد إلى الوطن فى ١٩٦٤ وقد عمل عدة عروض تعارض العمل الثقافى بلا انقطاع . قراءة وكتابة وإخراجا وتمثيلا ومشاهدة . ونقدا وحوارا . فكتب كل القصائد والمسرحيات والمقالات وطرح الكثير من الافكار . وانجد كثيرا من مواقفه فى ذلك العصر تتصيد الأيام وقد واجه مواقف صعبة ومؤلمة كثيرة . منها إدخاله مستشفى الصاب للامراض العقلية . ثم مستشفى المواساة . ثم مستشفى السوى المهندس بالإسكندرية وواجه وباح الخلاف مع الدوله والمثقفين . سواء فى مصر او فى موسكو أو فى بودابست . كما فصل من اكاديمية الفنون حين كان يعمل استاذا للإخراج والتمثيل بها
- مثله الأعلى «دون كيخوت» ـ الشخصية الروائية الخالدة التى ابدعها الكاتب الاسبانى سرفانتس
- ملهمه الأول هو الشعب المصرى وكفاحه وتاريخه وتراثه واداته وفنونه
- مات قصب عان قدير فى ١٩٧٥
- توفى فى ٢٤ اكتوبر ١٩٧٨ بعد مرض منقطع عاناه فى السنوات العشر الأخيرة من عمره القصير الخصب ـ فقدنا فيه واحدا من اول وابرز كتابنا وفنانينا

٢ ـ ثبت تقريبى بمؤلفات الفنان الراحل نجيب سرور واعماله

اولا . النصوص المسرحية

١ ـ شجرة الزيتون . بالمولد غنائى . أشعار وإخراج نجيب سرور . قدمته المسرح الشعبى فى مهرجانه من ١٣ فبراير إلى ١٣ مارس ١٩٥٨ على مسرح حديقه الأزبكية

٢ ـ ياسين وبهية . رومانسة شعبية . كتبت فى بودابست فى ١٩٦٤ . وقدمها مسرح نجيب من إخراج كرم مطاوع فى نفس العام بعد عودته منشورة من بعثته ـ ونشرت فى سلسلة (مسرحنى) التى اصدرتها فرقة المسرح فى ١٩٦٥ . وهى الجزء الأول من ثلاثيه الشهيرة التى تضم «ياسين وبهية و فولوا العين الشمس»

٣ ـ اه يا ليل يا قمر ـ مسرحية شعرية كتبها في الإسكندرية في ١٩٦٦ ـ وهي تمثل ثاني اجزاء الثلاثية ـ اخرجها حلال الشرقاوي على مسرح محمد فريد في موسم ٦٧ ـ ١٩٦٨ ـ ونشرها دار الكاتب العربي في ١٩٦٨

٤ ـ يا بهيه وخبريني ـ كوميديا غنائية ـ كتبها في القاهرة في ١٩٦٧ ، واخرجها كره مطاوع على مسرح الحبيب في ٦٧ / ١٩٦٨ . ونشرت في ١٩٦٩ ضمن كتاب «حوار في المسرح» الذي صدر عن دار الأنجلو المصرية

٥ ـ الو يا مصر ـ مسرحية مرئية ـ كتبها في القاهرة في ١٩٦٨ ولم تعرض ولم تنشر . والمخطوط الاصلي مفقود

٦ ـ مع إسبق ـ دراما اجتماعية سياسية . مقتبسة من رواية الكاتب الكبير نجيب محفوظ . قام سرور بكتابتها واخراجها لفرقة المسرح الحر ١٩٦٨ على مسرح الرمالية . والمخطوط لم ينشر

٧ ـ الكلمات المتقاطعة ـ كوميديا مقدمة ، كتبها في ١٩٦٩ . واخرج حلال الشرقاوي في سنة ١٩٦٩ جزءا منها للتليفزيون المصري . واخرج شاكر عبد اللطيف الجزء الاول منها لمسرح جامعة القاهرة في ١٩٧٩ والنص الكامل مفقود . ولم ينشر اي جزء منها

٨ ـ لنحكم قبل المداولة ـ مسرحية سجنية . كتبها في ١٩٦٩ . اخيرت للمسرح القومي في سنة ١٩٧٠ . ولم تنشر

٩ ـ البرق الابيض ـ كتبها ١٩٦٩ . المخطوط الاصلي فقده الكاتب في سيبو ـ سوس ـ بالاتحاد السوفيتي بالقاهرة

١٠ ـ ملك الشحاتين ـ كوميديا غنائية . مقتبسة عن اوبرا الثلاثة سنتات لبرخت . واوبرا السعادة لجون جاي ـ كتبها في ١٩٧٠ ـ واخرجها حلال الشرقاوي على مسرح البالون في ١٩٧١ ولم تنشر

١١ ـ الذباب الأزرق ـ كوميديا سوداء ، كتبها في ١٣ فبراير ١٩٧١ عقب اغتيال الأسود ـ واخرجها بنفسه لفرع منظمة التحرير الفلسطينية بالقاهرة وضمنها الرقابة امدائه . ولم تنشر

١٢ ـ عوفوا لعين الشمس ـ مسرحية سجنية . كتبها في ١٩٧٢ على المحكوم بالحبرة . وقام بوقفي عبد اللطيف باخراجها ـ بعد ان اقصد امرض في اداء فيامه هو نفسه باخراجها ـ بالمسرح القومي في ١٩٧٣ ـ فاست بنشرها مكتبة مدبولي في ١٩٧٩ ـ والمسرحية هي الجزء الثالث والاخير من ثلاثيه المعروفه

١٣ ـ ميس احب باس ـ مسرحية شعرية . كتبها في الاسكندريه في ١٩٧٤ . وصدرت في ١٩٧٦ عن دار الثقافه المصريه الجديده ـ وقدمتها فرق الجامعات والشباب والهواة .

١٤ ـ الحمد أم دنيا ـ مسرحية سجنيه ـ كتبها في ١٩٧٤ ـ وقد فقدها الكاتب في سياره تاكسي بالقاهرة في نفس العام

١٥ ـ أفكار حمويه في دفتر هاملت ـ كوميديا شعريه . او حواديه دهب ـ مقدمه اصواتها الكاتب من هاملت لشكسبير ، وقد نشرت ضمن ديوان مرزوكولات حكمة ، ريش الذي صدر عن مكتبه مدبولي في ١٩٧٧

١٦ ـ عطر الندى ـ ورقة الحامه ـ فكرمان مسرحيتان او تعليها مخطوطان قد فقدهما الكاتب في اثناء حمامه المضطربة

ثانيا الاخراج المسرحي

١ ـ صلاح الدين الايوبي ـ تاليف محمود سعدان ـ اخرجها لفرقه المسرح الشعبي ضمن مهرجان الذي اقيم على مسرح حديقه الازبكيه في ١٩٥٨

٢ ـ حب الام ـ تاليف امور امشوري ، دراما في فصل واحد ، اخرجها لجمعيه الثقافه في المسرح الشعبي ضمن مهرجانه امساء إليه

٣ ـ سجود الزيتون ـ دعوه صافي من اسبوعه واخراجه ـ قدمته اسبوعه الدبية في المسرح الشعبي ضمن مهرجانه في ١٩٥٨

٤ ـ سعاد الكبرى ـ تاليف فتحي قنبكوتيه ـ اخرجها مسرح حب ـ في ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥ عن ترجمه بالاشتراك مع ماهر عسل ـ المشهور ضمن سلسله مسرحيات عالميه في ١٩٦٤

٥ ـ الراحل الذي ضحك على الملائكة ـ تاليف على سالم ـ اخرجها لمسرح الحكيم في ٦٤ ـ ١٩٦٥

٦ ـ وابور الطحين ـ تاليف نهاد عاشور ـ اخرجها مسرح الحكيم في ٦٥ / ١٩٦٦

٧ ـ ٢ ـ ب ـ تاليف ناهم حكمت ـ ترجمها واخرجها مسرح الحبيب في ١٩٦٦

٨ ـ المصيدة ـ عرض تجريبي مقتبس من مشهد المطاس في مسرحيه هاملت ـ عن ترجمه للدكتور عبدالقادر القط ـ اخرجه لبعض من طلابه ـ وقدمه في ركن من قاعة صغيره بنادي القاهره الثقافي (الأدبية) في اواخر ١٩٧٥

ثالثا التمثيل المسرحي

١ ـ دور صلاح الدين في ١٩٥٨

٢ ـ دور احاسفرس (مسرحية إسخيلوس)، إخراج كرم مطاوع على مسرح الحبيب في ١٩٦٦

٣ ـ دور حمدي فلاح بالجيش في مسرحية الحبل الطالع ، تاليف نهاد عاشور ، إخراج حلال الشرقاوي على مسرح الجمهوريه في ١٩٧٢

٤ ـ دور البكير (مرتجل) في مسرحيه اوكاروت ، تاليف شوقي عبد الحكيم وإخراج ليلى ابو سيف على مسرح وكاله الغوري في ١٩٧٨

٥ ـ هذا فضلا عن كثير من الأدوار التي قام بها في برامج الإذاعه ـ خصوصا في البرنامج الثاني ، والتليفزيون ، كما قام ببطولة الفيلم السينمائي (الخلود عزيزة) أمام هند رستم ، من إخراج حسن الإمام

رابعا اعمال شعرية

١ ـ الراعد الاسامه ـ اولى مجموعاته الشعريه ، كتبها فيما بين ١٩٥٢ و ١٩٥٩ ـ ونشرتها المؤسسه المصرية العامه للتاليف والنشر بالقاهرة في ١٩٦٧

٢ ـ لزوم مالزم ـ كتبه في بودابست ١٩٦٤ ، وصدر عن دار الشعب في ١٩٧٥

٣ ـ الأغنيات ـ مجموعة رباعيات وقصائد هجائية ١٩٦٨ (لم تنشر)

٤ ـ مرزوكولات حكمة، ريش ـ صدر عن مكتبة مدبولي في ١٩٧٨

٥ ـ رباعيات نجيب سرور ـ كتبها في ٧٤ ـ ١٩٧٥ وصدرت عن مكتبة مدبولي في ١٩٧٨

٦ ـ الطوفان الثاني ـ كتبها في ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ولم تنشر .

٧ ـ فارس آخر زمن ـ كتبها في ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ولم تنشر

٨ ـ اعمال شعريه عن الوطن العربي ـ كتبها في مرحلة ١٩٥٩ ـ ١٩٦٣ . ولم تنشر

٩ ـ رسائل سعريه الى صلاح عبد الصبور ـ كتبها في موحله موسكو في ١٩٥٩ ـ ١٩٦٣ . ولم تنشر

١٠ ـ حي الأسماك الصب ـ كتبها في مرحلة ـ موسكو ١٩٥٩ ـ ١٩٦٣ ولم تنشر

خامسا اعمال نقديه

١ ـ عن كتب مخطوط ـ مقدمه مقالات ـ كان قد عدا بنشرها في مجله الثقافه العراقيه ١٩٥٧ ، ثم اكملها في مرحله موسكو ٥٩ ـ ١٩٦٣ ولم تنشر

٢ ـ رسائل حول قضايا المسرح ـ خطابات سادها كتب حين كان يدرس في موسكو مع صديقه اخرج كرم مطاوع ، الذي كان يدرس في روما حينذاك . حول قضايا الفن الدرامي والمسرح في مصر . ولم تنشر

٣ ـ حوار فى المسرح مقالات نقدية ، مع بعض مسرحية «بابية وحريرى» ، صدر عن دار الآداب فى ١٩٦٩

٤ ـ هموم فى الأدب والفن عدد من المقالات المتفرقة التى جمعها موضوع واحد . كان الكاتب قد جمعها قبل وفاته وقدمها إلى احد الناشرين ولكنها لم تنشر بعد

٥ ـ بحث عباقة أبى العلاء مجموعة مقالات كتبها على مدى طويل منذ عام ١٩٧٣ وحتى آخر يوم فى حياته . لم تنشر

٦ ـ هكذا تكلم جحا مقالات هجائيه حول حياتنا الثقافيه . كتبها فى صيف ١٩٧٨ . ولم تنشر

٧ ـ مقالات كثيرة فى الصحف والمجلات والدوريات الآداب والثقافه (المصرية) . والثقافة (العراقية) والمجلة ـ والكاتب . والطليعة والشعر . والموقف العربى ـ والدعوة [٥]

والآن . ما الدور الذى يمكن لمشروع اجتماعيه الأدب ان يأتى به بالنسبة للابحاث الخاصه بالنصوص المسرحيه ؟ هل يوسع هذا المشروع ان يقدم الدوافع من الدراسة على المستوى النصرى (الكاتب لديه شىء يريد ان يقوله) ودراسة خصوصيه النص Specificité ؟ ولكن هل نحن بصدد البحث عن خصوصية النص ام خصوصية المجال ، الذى يؤكد خصوصيه النص ؟ وقبل هذا ما النص ؟ أليس هو متاح بسببه فوقيه ؟ وعندئذ الانحاور البحث السوسيولوجى عالم النص ومتطلبه لفحص نوعه من التطلعات العلمية Praxis اوسع نطاقا من فعل الكتابه فى حد ذاته ؟ وفى هذه الحاله يتحد النص والحديث عن النص معى بارزا واضحا

ولكن قبل ان نقدم اتجاهات قراءتنا الناتجه عن هذا التساؤل ، نقول إن قراءة اعمال «سرور» لم تكن كاملة لعدم اسباب

١ ـ المساحة النصيه عريضه (كما اسلفنا)

٢ ـ النصوص غير الموجودة او غير المنشورة وقد اوردنا ذلك لنؤكد ترددنا فيما يتعلق بقيمة النتائج التى حصلنا اليها ومن هذا المنطلق نحن ايضا بصدد تناول التحليل على مستويين يتمم احدهما الآخر

١ ـ فى مرحلة اولى سنحاول ان نفحص الأسه الاجتماعيه الدارسه لمصر فى الفتره من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧

٢ ـ وفى مرحلة ثانية سنحاول أن نستوضح أسبه العمل الفنى وعلاقة التفاعل ـ إن وجدت ـ التى يمكن أن نقوم بين أبنية عمل فنى ما وأبنية الوعى الاجتماعى لطبقة اجتماعية معينة وهنا سنجد أنفسنا أمام طبقة البورجوازية الصغيرة ـ إن صح هذا القول ـ التى افرزها المجتمع الريفى

١ ـ الأبنية الاجتماعية الثاوية لمصر فى الحقبة من ١٩٥٢ حتى ١٩٦٧

ينتمى سرور إلى جيل قد صار الآن واضحا ، وصريحا بتحفظ كثيرا تجاهه ، ولكن الجيل السابق عليه لا يمكن عليه كونه شاعرا وكاتبا مسرحياً مميزاً ولا ازالت أومة سرور قائمة ، أعنى أومة علاقة المجتمع بالسياسة وربما استطعنا ـ عبر محاولتنا فهم مناخ سرور الفكرى ـ الكشف عن انعكاس لصورتنا نحن أيضا ، ذلك أن إنتاجه الأدبى يعد من أفضل ما افرزت التيارات

وقد استعنا بالدراسة القيمة التى نشرها الدكتور أحمد وايد تحت عنوان «البناء السياسى فى الريف المصرى تحليل لجماعات الصفوة القديمة والجديدة» .[٦] رهو فى هذا العمل يحاول ان يطور نموذجا نظريا للمجتمع المصرى ، بعد ان يستعرض عدة اجتهادات تمت فى هذا المجال انور عبد الملك ومفهوم الخصوصية التاريخية ، محمود حسن ونظرية التحولات الحرارية . وهو يتصدر لراى استاذه الدكتور محمد الجوهرى .[٧] الراى الذى يوضح كيف ان مصر لم تعرف الإقطاع بالمعنى المتعارف عليه فى الغرب . ولم تعش مرحله واحالة حقيقيه وأن التغيرات التى كانت تتم فى المجتمع كانت ناتجة عن ردود افعال لا عن منهج يتواصل على نحو مطرد ومن هنا جاءت الإصلاحات المصطنعة ـ كالمنزلات فى الصحراء ـ لنظام موجود منذ مئات السنين (ونذكر على سبيل المثال كيف استطاع محمد على بمجرد اعتلائه عرش مصر ان يدمر الآلة الإدارية التى كانت قائمة منذ عهد الفراعنة ويفسر ذلك أيضا تعدد الإيديولوجيات المختلفة من فرعونية وإسلامية وعلمانية ، ناتجة عن التيارات الطوباوية والاشتراكية . وكما ذكر «ماكسيم رودنسون» فى كتابه «سحر الإسلام» . «فإن العنصر المشرق ـ اقسام أوربا . اى روسيا الماركسية ـ لا يشكل سوى ظلال على رؤية الليبراليه المناهضه للاستعمار . والمورثة عن افكار الثورة الفرنسية» .[٨]

وإذا سلمنا بهذا النوع فإنا نستطيع أن نجد أداة تحليل فعالة لإيضاح اسسة اجتماعية متعددة على الآتى

١ ـ جماعة مكونة من بورجوازية الكومبرادور ، وهى الحليف الطبيعى للاستعمار ولوسائل السيطرة الأحيية الحديثة

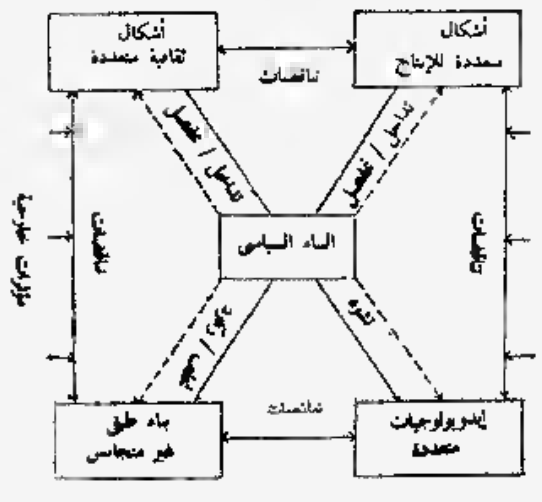
٢ ـ جماعة مكونه من صفوة سياسية بيروقراطية ، وهى الحليفة لجماعات الصفوة فى الجيش

٣ ـ صفوة او طبقة بورجوازيه مكونة من صغار التجار وصغار الموظفين والطلبة والمثقفين (وهى الطبقه التى تعد على الحدود بين الطبقات المسيطرة . والطبقات المضطهده ، وهى مستغلة إلى أبعد مدى من الطبقة المسيطره . ولكنها لابود أن تندمج فى الطبقة المضطهده ، وذلك يرجع إلى وعيها بأنها صاحبة امتيازات خاصة لا ترغب فى التنازل عنها وهى فى الواقع غير راضية . ومتمردة . وكما أنها تتحرق شوقا للوصول إلى الطبقات العليا) .

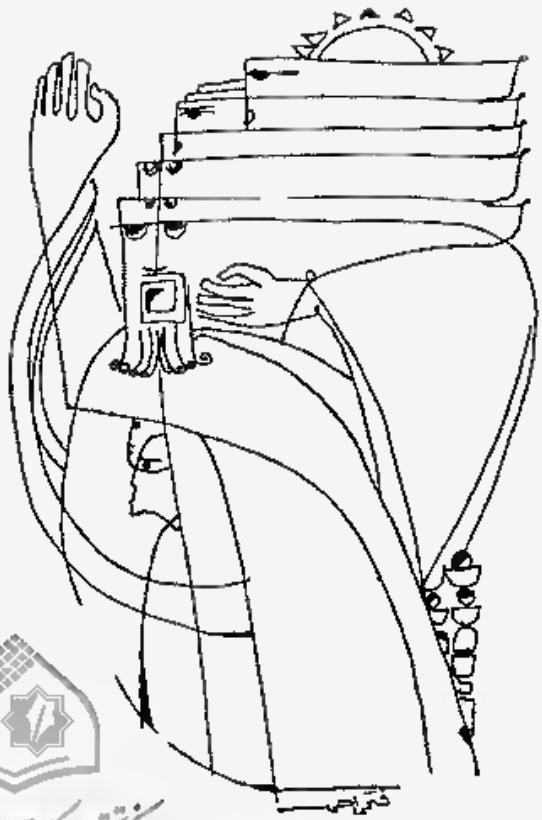
٤ ـ طبقة ريفيه تحركها «مقال» دينامو حرى . ولكنها دائمة وعى فطرى مناهض للاستعمار

٥ ـ طبقه عاملة . ولكن وعيها الطبقى ليس بالمستوى الكافى (ضعف دور النقابات ـ وتدهور الظروف المعيشيه فى الريف على نحو يؤدى إلى الهجرة إلى المدينه) .

ولنوضح ذلك بالرسم التالى الآتى



نموذج نظرى للبناء الاجتماعى للمجتمع المصرى[٩]



وإذا سلمنا مبدئيا بهذا النموذج ، فإننا نستطيع الاستعانة به فى تحديد الإطار العام الذى يتحرك فيه كاتبنا ، ولكن التناقض وعدم التجانس القائمين فى طبقة البورجوازية الصغيرة التى ينتمى إليها ، قد شجعاه وعيه بالاضطهاد ، وذلك ما يبدو واضحا فى ثلاثيته المحمدية ، حيث تصبح العلاقة «سيد / عبد ، سيد» سبباً لا يتحزأ من عالمه الفنى

٢ ـ أسبقية الفعل الأدبى : ؟ أبنية متماثلة .

أ ـ ١

بوسعنا أن نرى فى مسرحيات سرور الثلاث « ياسين وبهيه » ، « وأه ياليل يالفر » ، « قولوا لعين الشمس » ، مسرحية واحدة مكونة من ثلاث فصول

فى الفصل الأول ياسين فلاح
فى الفصل الثانى : ياسين ـ امين حمدى
فى الفصل الثالث : ياسين ـ امين ـ عطية عامل
ويعانى الجميع من الاضطهاد المتمثل فى .
الفصل الأول الباشا .
الفصل الثانى الإنجليز
الفصل الثالث : الجيش أو السلطة

أ ـ ٢

الرمز يمثل فترة تمتد منذ بداية القرن العشرين حتى النصف الثانى منه وتعتمد على التاريخ والتراث لتحكى عن التغيرات التى حدثت فى مصر من خلال محاور مختلفة ، تبدأ بالسحرية وتنتهى بالتردد وتنقسم هذه الفترة الزمانية إلى :

١ ـ أزمنة قريبة فترات اشتعال الأحداث
٢ ـ أزمنة مبتة فترات الركود وتوالى الأيام والسنين

٢ ـ ٣ المكان

الفصل الأول القرية
الفصل الثانى : القرية ثم المدينة
الفصل الثالث المدينة

وتتسم حركة المكان بسمة ثنائية واضحة

الفصل الأول القصر / الكنرج
الفصل الثانى المعسكر / منزل بهيه
الفصل الثالث ساحة الحرب / منزل بهيه
وهذه الثنائية تؤدى إلى وجود عالمين
عالم السيد عالم أ
عالم العبد عالم ب

ويستطيع ان نقرأ العلاقة بين كالآتى

	ثراء	سلطة	سلاح	علاء
عالم ا	+	+	+	+
عالم ب	-	-	-	-

ا ـ ٤

عنصر الإثارة الاحتياج
الفصل الأول . المرأة ولقمة العيش
الفصل الثانى . العمل والحرية
الفصل الثالث السلطة والرخاء .

ب ـ أبنية مختلفة

فى ياسين وبهية نجد البرولوج يتمثل فى قصيدة طويلة يلقيها الراوى . وينقسم الفصل الأول إلى إحدى عشرة لوحة ، ويتحول الراوى إلى قاص

أقص عن بهوت ،
اقص عن ياسين عن بهية
حكاية لم يروها أحد ،
حكاية أود لو تعيش للأبد ،
بالبنى هومير ،
أو لبنى فرحان .
أو ليت فى فيتارة دانى
أو براع شكسبير ،
أو فارس الفرسان بايرون
لكى أقص عن بهوت .
لكى أقص عن ياسين عن بهية

ويتكون الفصل الثانى من ثلاثة فصول وكورس ، وكذلك الفصل الثالث . إن هذه الحكاية القديمة التى تعتمد على المواويل هى الحكاية الشعبية المعروفة على طول صعيد مصر ، والتى حولها سرور إلى مجرد رمز لمأساة الصراع الطبقى . فالشاعر هنا لا يحتفظ سوى بالأسماء ياسين وبهية . والمواويل بطالب بالصياح بالكشف عن قاتل ياسين

يابهيه وحمريتى ع اللى قتل ياسين !
قتلوه . من فوق ضهر الحصان !

ويحبب سرور وتشير اصابع الاتهام إلى الباشا الذى قتل باسين لأنه دفع بالثورة فى عروق الفلاحين وفى الجزء الثانى آه يا ليل يا قمر . يتعرض اسم الفاعل (الاستعمار) ولكن تبقى الوظيفة . الاستغلال . أما الجزء الثالث (قولوا لعين الشمس) فهو يحمد ماساة الإنسان فى السلطة

١ ـ مصير بهوت بطل مصر باسين وبية . ويتضح ذلك أيضا عندما يشرح سرور فى كتابه «عيني أحجب ناس» ؟ ، فإن بية يصبح باعسة . وكانها ايزيس تسعى وراء أوزيريس الذى قتله به الشر وكما يلاحظ دوفيو : «إن الأثر الأدبى الخالد يكون عثابة مصفاة للتجربة الجمعية . إذ إنه يبرز من خلال التلاحم بين نظام واسلوب معينين . المشاكل الممكنة التى قد يواجهها ويحاول معاصروه حلها . »[١١٩] وإذا ما طبقنا على سرور ما جاء فى نقد لوكاش «يوم فى حياة إيفان دينوفيتش» لسولجنتسين . حيث يقول «لا يستطيع الفن ان يبقى بعيدا عن اضطرابات العصر الذى يرى فيه النور»[١٢٠] فإننا لا يسعنا سوى ان نتساءل أتحاكى أسية هذه الحكاية الشعبية أسية المجتمع الذى أفرزها ؟ إن الحالة التى عاشها الريف المصرى فى مطلع القرن العشرين لا تزال تحتاج إلى المزيد من الدراسة، فالاعداد القصيرة . من الفلاحين كانت تزرح تحت نير الجوع والحاجة وقد عبر الشاعر عبد الرحمن شاهين عن ذلك الوضع الذى هو سرور بعد ذلك بعشرات السنين

مضى عهد النحاسة من زمان ولاح على الدنيا عبر شمسه
زمان كان فيه العبد يشقى ليسعد قلب سيده ينعمه
لقد حان الزمان لوضع حد لطغيان المسيد وسحق رأسه[١٢١]

وتتردد هذه المعانى عند سرور

اخوع لبس وحشا فالاصح ان يقال ...
اخوع صانع الوحوش !
والناس فى بهوت
كانوا رفاقا منلما اوراق نوت
لكنهم جاعوا .. ومن عام لعام
صاروا جسما كالوحوش ...[١٢٢]

وتخفق اموال فى تحقيق آمال المحبين كما تخفق المجتمع فى تحقيق الرخاء للمحاصيل وتحقق الاشتراكية التى أجهضها الديكتاتورية

ولكن كيف يعكس الموال هذا ؟

الإجابة عن هذا السؤال تضع فى تقديرنا نوعين من القراءة

١ ـ القراءة الإبداعية .
٢ ـ القراءة ذات الهدف النهائى

١ ـ القراءة الإبداعية

إن الشكل الأدبى عند سرور ، أى الموال . هو ما يسميه عبد الله العروى «الوصول عن طريق الفولكلور إلى نوع من الارتباط العضوى»[١٢٣] . تطرح بشكالية العلاقة بين احسن الأدبى (الموال ، القصيد) والمجتمع فى صورة تاريخية ما وبالتالى نستطيع أن نتساءل هل هناك تماثل حقيقى بين شكل الموال وبين العلاقات اليومية للأفراد والاشياء فى مجتمع مستلب الإنتاج ؟ هل يوجد ما يقرب ما بين بنية الموال وبنية القصائد / صاحبة ما ؟ هل حد يدى سرور نوعا من الانحرافات الفنية التى تعتمد على العلاقة

ثقافة اسطوريه
اقتصاد الندور

يرتبط ذلك الاعتراض بظاهرتين ماثلتين فى المجتمع . يشير إليهما العلاقة { استمراريه / تغيير } ومن هنا زعمنا استطاعنا القول ـ إذا وضعنا فى تقديرنا التطاوع الواضح بين احراء الثلاثة ، الذى يبدو جليا فى الوظائف المذكورة

البطل (الفلاح ـ العامل ـ الجندى) يواجه نفس المشاكل .

صدقينى يا بية .
إحنا ماسباش بهوت
واحنا فيها
لسه فيها يا بية
واحنا حتى فى نور سعيد
الرصاصه هه هيه
والرباط والسدفه
والصاع .
الى داس فوق الرباط
هو هو
وكمان الصوت بارن
هو هو
نفس ذكها بربرى .
ذكها كان بيقول «باكله
والى قدامى الحليرى
بربرى بيقول «يادوح»[١٢٤]

ونفس المصير

إيه حكاية الموت معانا .
كل حاكة فيها ريحه الموت كتمه
حتى شوقنا . شوق موت
حتا نحب موت
كرهنا . نكره موت
نفس صدفة
ولاعادة
ولا بقى الموت دليلنا ؟[١٢٥]

إن أسية الموالى المبنية على الطباق

فيه ناس بتشرب عسل وناس بتشرب حنظل
وناس نايمة ع السرير وناس نايمة ع التل
وناس بتلبس حرير وناس بتلبس قلع
وناس بتحكم على الحر الاصيل بدل[١٢٦]

والحماس :

انهم الأرض عرضى
انهم العرض ارضى[١٢٧]

والمبالغة

(ياسين) قارع العود كمحلد
عريض المنكبين
كاحميل .
وله همة مهر إلى بروض .
وله شاعب صبع .
يلعب الصقر عليه !
عارة تحبس صدره .
تشبه الخط الذى يحرس عطا[١٢٨]

والتكرار

انا كل ما اقول تربه
ياهوى ، ترمي المقادير
ياحبيبي ترمي المقادير
قلبا تربه والف تربه
ورمنا المقادير [١٢٦]

والمواويه

تشابه الأحداث والمقاطع إن أبسة المواويل تلك تمكن ان تحملها في عمل « قصص » (الذي يتكرر في الصدفة anaphore) . وتعد هذه الأبسة . ابيه فوقيه متفصلة على ابنة خنية تحملها في عمل « عيش » وتتحول تلك الأبيه إلى نظام شديد التكرار ، يطن النص ماكمله ، ويؤدي إلى استمرار إيديولوجي واضح ضمير المتكلم المفرد الذي تحتوي ضمير المتكلم الجمع ، اي « انا » الوعي الفردي الذي يعبر عن « نحن » الوعي الجماعي

إن الخاصية البصية Textualité هنا هي طابع الخطية او النموذج التتالي ومن ثم تمحور عملية السرد حول نظامين (أ و ب) من المتمم ، تمثل السياق [١٢٧]

(أ) العلاقة تمثل سياق / فاعل ياسين (او امين او عطه) . وتمثله سياق / فاعلة / سهيه (او وكيه او امينة) وهي تعتمد على عوامل مساعدة الفلاحين او العمال او الجنود

(ب) العلاقة الطبقيه ، وتمثلها الأساسي الباشا (او الإنجليز او مراكز القوى) وتتصل بـ (أ) عن طريق وظيفة « الاتصال » فالباشا « يريد ، الأرض ، يريد » سهيه » والإنجليز « يريدون » الوطن . « يريدون » امين في المعسكر ، ومراكز القوى « تريد » السلطة والثراء ، « ويريد » عطة الخ — بالتعاون مع العوامل المساعدة

١ ـ الشيخ إمتاعي (دور الدرس في تعيب الواقع)

٢ ـ شيخ العصر (دور البروفاسية في تجميد الواقع)

ويلعب الأحلام دورا مهما في هذا النصوص ، إذ إنها تسمح للأفكار بأن تحلق في فضاء المسموح لكي تلوذ المعنى الذي من احله قد تم كتبها ، كما يقول « فرويد » ، على نحو يؤدي إلى تنشيط الرمز الذي لا غنى عنه ، سواء في الأحلام أو في الإبداع الفني وحلم سهيه (المركب الشال الأحمر الحمامة البيضاء الريح العاصف) . حلم ياسين (الباشا والجنرال) . حلم امينة (احذروا من حصته منه) الخ على أننا لا نرى أن الشاعر قد أحسن استغلال هذه الأحلام ، لأن البعد الفلسفي ضعيف . والتحليل مباشر ومسلط على الصراع الحاد القائم بين السيد والعبد

٢ ـ القراءة ذات الهدف المالي

وهذه القراءة الثانية عادة ما تستثمر في سرد هو دائما سرد لتعبير بليغ عن عنصر مثير من شأنه ان يحول الحالة المتدنية إلى حالة نهائية عن طريق حدث وبد عمل ويتكون هذا السرد من مقاطع أحداث تشكل في مجموعها النص الكامل وإذا كنا نرى ان الأعمال الشعبية تحاكي الحواديت من حيث تأثيرها الداخلي ، فإنا سنستطيع ان نتعامل معها كما يتعامل « جريماس » مع « الحدوتة » عندما يقسم مقاطع الأحداث إلى ثلاثة أجزاء ، يسميها بالاختبارات الثلاثة

١ ـ الاختبار الأول او الاختبار الجزئي ويبدو البطل من خلاله في صورة الباحث المثابر [١٢٨] (ياسين يرفض إرسال سهيه إلى الخدمة في القصر ـ امين يترك المعسكر ـ عطة يفقد ذراعه ويستمر في النضال)

٢ ـ الاختبار الثاني أو الاختبار الأساسي هو التحدي الثاني . والموقف امام السلطة (حرق القصر ـ حرق المعسكر ـ فضيح الزعيم)

٣ ـ الاختبار الثالث او الاختبار التطهيري البطل في طريقه الى القصر

(صراعه مع الأبطال المزيفين ، الفحاشة ، إمام المسجد ، شيخ الخفر ، عنود المعسكر ، ممثل السلطة ، الخ ...) والواقع أن تطبيق هذا التقسيم لا يتمشى مع النتائج التي عادة ما تكون على شكل نهايات سعيدة في الأدب الشعبي ، وخصوصا في الحواديت ، حيث يحصل البطل ـ بعد تخلصه من العقبات الموضوعة في طريقه ـ على ثمار كفاحه

إن نهاية هذه الرواية الشعرية كما يرسمها سرور لا تتفق مع نهايات الحواديت الشعبية التي تتسم بالسعادة والرفاء والسكينة .

ثم ، ربما حاولنا الإجابة عن هذا التساؤل بتساؤلات أخرى نطرحها بديلا عن خاتمة أشرنا صدر البداية إلى أنها ستردد إجاباتها ولكن لنجمل أولاً السمات العامة التي استنتجناها من قراءاتنا لأعمال سرور .

١ ـ يعتمد القص لديه على نوع من الموبولوج الداخلي ، تتحلله من وقت إلى آخر جزئيات حوارية الغلبة فيها على طريق الاسترجاع ، الفلاش باك ، أو من خلال بعض الأحلام الفاصلة وينتظم البناء وجهة نظر واحد (فاعل ـ شاهد) أو ضمير جماعي يسرع احيانا إلى المبالغة اللفظية ، بالاضافة إلى محاولة تطويع الشعر

الشعر مش بس شعر
لو كان مفلق وفصيح
الشعر لو هو قلبك
وقلبي . شعر صحيح[٢٠١]

وأيضا محاولة لتقديم العمل الفني على هيئة شرائح درامية متأثرة بالاتجاه الدرامي إلى حد كبير .

الدراما مش حصل وبها نحصل فيه
الدراما ... اراي واعمي . . وقلبي . وفيه ؟ ! ،[٢٠٢]

٢ ـ سيرة ذاتية مقنعة ... ويتبدى ذلك من خلال عدد ملاحظات بعضية تجعل القارىء يشعر أن في الأمر نوعا من المعاناة الشخصية ، مع تأرجح واضح بين الإيمان والإلحاد .

٣ ـ استخدام جيد للتلويح من خلال الموال الذي يبدأ بحكاية ما حدث في بداية القرن العشرين ، وتبني ملامح الفاجعة في (فولوا لعين الشمس) الذي يدور بالكعكه والفخر الإسرائيلي

وختاما نعود إلى التساؤلات التي أحلنا عليها ونلخصها كالآتي :

١ ـ ما المغزى الأيديولوجي الذي دفع الكاتب إلى حكاية ثورة الفلاحين في عصر الإقطاع ، في بلد كان قد حصل على استقلاله وعم له ما حاصل من أجله ؟ أيكون ذلك للتعبير عن التناقضات الحالية ؟

٢ ـ ومن جهة أخرى ماذا يعني اختيار الفرد «ياسين» المنتمي إلى طبقة الفلاحين من حيث النشأة ، والمتفصل من حيث الرغبة في التمرد على الواقع ، والمخفق في تحقيق الهدف الذي من أجله ثار ؟ استطيع القول بأن «حديث» الاضطهاد لم يكن سوى «حديث» الإخفاق ، وأن لوعة سرور التي ظلت قائمة هي إحساسه بالانتماء إلى طبقة مثقفة عاجزة عن إحداث أي أثر في المجتمع الذي نحيا فيه ؟

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

• هوامش

(١) نشرت في بيروت . الآداب ١٩٥٣

(٢) كتب ٧٧ / ١٩٧٨ بالقاهرة ، ولم ينشر

(٣) Discours

(٤) نعدم جريل الشكر إلى السيد مهدي الحسيني الذي قام بجمع هذه المقالات في كتاب واحد

(٥) سوى السيدة سامية كوركماكوفا لرحلة تحت سرور جميع هذه المقالات في كتاب واحد

(٦) الدكتور أحمد وليد البناء السياسي في الريف المصري ـ تحليل لخواصات الصغرى المدعمة والجديدة ، دار المعارف ـ القاهرة ١٩٨١ .

(٧) الدكتور محمد الجوهري ، مقدمة في علم الاجتماع

(٨) Rodinson M.: La fascination de l'Islam. P. C. M. P. 97

(٩) أحمد رابد ، نفسه ص ٥٦

(١٠) نجيب سرور : ياسين وبهيه ، مكتبة مدبولي ص ٨ .

(١١) Duvignaud, J. Sociologie de l'Art P. U. F. Coll Sup Paris, 1972, P 30

(١٢) Lukács (g.) Soljenitsyne, Idees, nrf. Gallimard 1970 P 10.

(١٣) الدكتور رمعت السعيد : تاريخ الحركة الاشتراكي في مصر ١٩٠٠ ـ ١٩٢٥ ـ الطبعة ـ بيروت ص ٥٦

(١٤) سرور نفسه ص ٩٣

(١٥) Larroui (A.): L'ideologie Arabe Contemporaine. Maspero. Paris (1967-1977) P. 173.

(١٦) سرور آه ياليل ياقمر ، ص ١٢٩ .

(١٧) سرور نفسه ، ص ١٣٨

(١٨) سرور ياسين وبهية ، ص ١٨ .

(١٩) سرور فولوا لعين الشمس ، ص ١٦٤ .

(٢٠) سرور : ياسين وبهية ، ص ١١

(٢١) سرور فولوا لعين الشمس ، ص ١٣

(٢٢) «كتلو» السباق الوظائف التي عندها عبد حرجاس وبروب وسوريو مرسل / مرسل اليه ـ صاحب حاجه / حاجة عوامل مساعدة / عوامل معادية

(٢٣) فكرة الحلص على مستوى : ١ ـ الإيديولوجية العلمانية : عبد الناصر اول اربعة الأخيرة ، مدة خمسة الآف سنة .
٢ ـ الإيديولوجية الإسلامية انظر كتاب أحمد أمين المهدي والمهداوية .

(٢٤) مكرى فاطمة الصاحك الباكي ـ أحداث حرق قصر محمد محمود باشا بالسيوف «وقلت لهم هذا مصر محمد محمود ... ولأجل حريته وحرية بلاده ثوروا وقال وحش من الوحوش اسكت على ورع محمد محمود أعدة العيش على الخائنين ؟ نعم طلاب عوني ، ص ٤٣
وعند سرور ياسين وبهية ص ١٠
فكر ياسين بعيداً...
للبلاد فيس يدري أين لكن ...
رغم ذلك
هي لابد عائدة
في مكان ثم بعد البعاد
هو واثق ..
أنها عائدي البلاد
بعد عين الشمس ... حائرة ،
رغم ذلك هي لابد عائدة ...
حيث لا يوجد صادة ...
وصيد .

(٢٥) سرور ياسين وبهية ، ص ٥

(٢٦) سرور آه ياليل ياقمر ، ص ٣ .

الواقع و التاريخ

قراءة فى «باب الفتوح»

إعتدال عثمان

تحدد الفنان العلاقة بينه وبين التاريخ وفقا لوعيه بالسياق الاجتماعى التاريخى لواقعه ، وللدور الذى يلعبه فى هذا السياق . وتتفاوت درجات الوعى بين الاستغراق فى الحدث التاريخى واستعادته فى سبق جماعى يدل على الحدث كما وقع فى الماضى ، أو تحويره مما لا يخرج به عن سياقه الأصلى . وقد يتصاعد وعى الكاتب إلى حد امتلاك نظرة نقدية تأملية ، تتيح له قدرا من الانفصال ومن ثم قدرة على ربط الماضى بالحاضر ، والوصول إلى القوانين الكلية التى تحكم حركة التاريخ فيما نعرفه بفلسفة التاريخ . ولعل التفرقة الاصطلاحية فى استخدام لفظ تاريخ فى اللغات الأوروبية تلقى الضوء على هذا الاختلاف الجوهرى ، إذ تفرق اللغة الفرنسية مثلا بين استخدامين متمايزين لكلمة histoire ، حيث يمكننا الإشارة إلى أى حدث وقع فى الماضى وأثر على الحياة السياسية والاجتماعية بوصفه حدثا تاريخيا ويكون التاريخ ، وفقا لهذا الاستخدام ، هو معرفة ما وقع فى الماضى بوصفه ماضيا فحسب ، وليس ثمة ما يربطه بحاضر الأفراد فى المجتمع أو مستقبلهم . ويرتبط هذا النوع من المعرفة بالنظرة الموضوعية ، ومن هنا فإنه ينتمى فى بعض جوانبه للمعرفة الناتجة عن العلوم الطبيعية والكيميائية والبيولوجية . أما الاستخدام الثانى للكلمة فيدل على كيفية معرفية أخرى هى ما نسميه بفلسفة التاريخ ، على نحو ما تظهر فى أعمال ابن خلدون أو القديس أوغسطين أو هيجل أو ماركس على سبيل المثال .

إن كلمة تاريخ تستخدم فى هذا النمط الفكرى الفلسفى للإشارة إلى الأحداث الماضية . فى حين تحتل الماضى لدى هؤلاء المفكرين أهميته من حيث كونه مؤثرا ومشكلا لصورة المستقبل . ولا يكمن مركز الثقل فى هذا النمط الفكرى فى التعرف على التشكل الخارجى لأحداث الماضى فقدر ما يتمثل فى القوانين الداخلية التى تحكم قيم الأفراد رجعاتهم وسلوكهم فى الماضى والحاضر والمستقبل .[1]

وإذا كان الحدث التاريخى يفقد هويته التاريخية ، كما يقول أرسطو ، بمجرد دخوله فى إطار العمل الأدبى ، فيكتسب عندئذ هوية أدبية جديدة فى السياق الفنى ، فإن العلاقة بين الكاتب والتاريخ تظل واحدا من أهم العوامل المحددة لقيمة العمل الأدبى ، كما تدل على درجة تطور وعى مبدعه .

وتزالنا المسرحى يحتل حصيلة ضخمة من المسرحيات التاريخية ، يرتبط بعضها بالمعطيات المباشرة للتاريخ ويقتصر عليها ، بدءا من محاولات أحمد شوقى الشعرية فى «مجنون ليلى» و«عنترة» و«مصرع كليوباترا» و«على بك الكبير» و«قمبيز» ، ومسرحيات عزيز أباظة «الفاسة» و«قيس ولبنى» ، ومسرحيات على أحمد باكثير «مسر الحاكم بأمر الله» و«إخناتون ونفرتيتى» وغيرها من المسرحيات ، فى حين يربط بعضها الآخر برؤية مغايرة للتاريخ ، تحتمر المادة التاريخية من داخلها لتطلق قواها الإيجابية الكامنة والكاشفة لأبعاد الحاضر ، والمتفاعلة مع عناصره فى الوقت نفسه . ولعلنا نجد فى مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم أولى شرارات هذا التفجير الذى يتسع مداه ويعمق ليصل عند أحيال تالية إلى درجات عالية من التفاعل والكشف .[2]

ومن المسرحيات المهمة التى تمثلهم التراث التاريخى مسرحية «باب الفتوح»[3] لمحمود دياب ، وترجع أهمية هذه المسرحية إلى تحققها شروط المسرحية التاريخية بمفهومها العميق ، حيث يتراجع دور البطل الفرد المحرك للتاريخ ، فى حين تتسارى أهمية شخصيات المسرحية . وكلما اقتربت المسرحية من هذا المفهوم ازداد تلاحم الفرد مع الجماعة ، إلى درجة التلاشى التام فيها ، بحيث يصبح البطل الحقيقى هو الجماعة ذاتها[4]

تواجهنا مسرحية «باب الفتوح» فى مشهدها الافتتاحى بمجموعة من الشباب المعاصر ، يتبادل أفرادها أدوار البطولة مع شخصية تاريخية من ابتكارهم هى شخصية أسامة بن يعقوب ، الفتى الأندلسى القادم إلى المشرق للقاء صلاح الدين الأيوبى ، وهو فى حقيقة الأمر يجسد حياتى لمراحل تطور وعى المجموعة المعاصرة ، ولامتداد جذوره فى الماضى . وتبدأ المجموعة باستعادة لحظة تاريخية باهرة ، تمثل انتصار صلاح الدين على الصليبيين فى موقعة حطين ، واسترجاع بيت المقدس . ولكنهم يجدون بحلا ، علاقتهم بتلك اللحظة ، فهى ليست علاقة انبهار وتأس عظيم على ما انقضى ولم يبق منه سوى «الحسرات وتلال من الأحجار» (ص ١٢) ، بل هى لحظة مواجهة تسقط فيها أسوار الوهم ، وتتكشف الحقيقة سافرة ،

فتكتسب الذات الجماعية المعاصرة المتحدة بالذات التاريخية وعيا جديدا كان حافزا وراء حجب الزهو الزائف أو الاستخذاء المهين ، وضائعا في صخب معارك السلاح أو قعقعة الكلمات الجوفاء . وتذهب المجموعة ـ كما اكتسبت من زاد ـ لشق طريقها في غياهب المستقبل بكلمات أخرى ، تتوصل المجموعة المعاصرة إلى حقيقة أن التاريخ لا يعود بل يحكى بعثه وخلقه مرة أخرى ، وجعله امتدادا في العمق للحاضر ، وحاويا ـ في نفس الوقت ـ لرسالة توجه خطى المستقبل

إن عملية الكشف عن كل أبعاد الوعي الممكن لدى تلك المجموعة يتحد خطا دراميا متصاعدا ، يسهل بطرح طائفة من التصورات حول التراث التاريخي ، تتراوح بين قطبي الرفض والقبول

الشاب الخامس تاريخنا حافل بالبطولات

الشاب الأول بل نحن لا نحبها بطولات التاريخ في شيء إلا أن نحمل من انفسنا ابطالنا مرة أخرى ونخلق في الخيال

الشاب الخامس بل التاريخ حقيقة وقد نجد فيه المثال . وربما بعث فينا وقائعه الشعور بالكفاءة وبالقدرة على الفعل

الشاب الأول التاريخ عقم

الشاب الخامس بل التاريخ ولود . وما نحن إلا النتاج الأخير لتاريخ أوضعنا كله . (ص ١٢ ـ ١٣) .

وتخلص المجموعة إلى الاقتناع بأن التاويخ ناذرا ما يكذب ، ولكنه صادق وجبان ، وأنه كثيرا ما يخضع للتزييف ، فيلوى عنق الأحداث مرضاة ورياء لرجال الحكم ، في حين يسقط عمدا من أوراقه أحداثا وبطولات ، فتظل مغمورة ومنسية . ومن خلال هذا الاقتناع تنتهي المجموعة إلى اختيار موقف صريح يتجاوز إلى التاريخ الحقيقي المهمل ، تستخلصه من باطن التاريخ الرسمي المدون في الكتب .

الشاب الخامس لن نقرأ التاويخ كما كتب لنا وفاق . ولكننا سنعيد صنعه

الفتاة (٢) وكيف نعيد صنعه وليس بوسعنا أن نعيده هو نفسه ؟ !

الشاب الخامس أعني أن نعيد صياغته .. بتخيله على هوانا .. نرد إليه ما انتقص منه ونستبعد منه ما لا نقبله بكلمة مختصرة ، تصنع الحقيقة (ص ١٤) .

إن صنع التاويخ إذن فعل إرادي وإيحائي مؤسس على الحذف والإضافة . شأنه في ذلك شأن أي فعل إيحائي في الحياة . وإذا كان التاويخ ـ الماضي يقبل تدخل الإرادة ، ولو في إطار التصور الخيالي ، فإن الأحرى أن تصبح الإرادة عنصرا فعالا في صنع التاريخ ـ المستقبل ، ومن هنا تتحول المسرحة إلى نوع من التدريب العملي على تمثيل الحقائق .

تبدأ الجماعة تدريبها العملي بلعبة داخل اللعبة ، أشبه ما تكون بالسيكودراما ، فتتعرف من خلال مقترحات أفرادها على الملامح الحسية والنفسية للشخصية التاويخية ، أسامة بن منقذ ، إنه فارس عربي ، محارب من مطاردة أمير أشيلية قبل سقوطها ، يسعى إلى لقاء صلاح الدين . وهو شجاع وذكي ، وعنيد في الحق ، لا يكسب أبدا ، وغير هامشي لمثاله ، وله قلب شاعر وحسه . وهو وسيم وفدائي عند الضرورة ، يحمل كتابا رصد فيه خلاصة فكره . عندئذ يستوي البطل على أعلى مستويات الخشبة ، وتحدد الإرشادات المسرحية ظهوره في ظلام الخلفية في أعلى التل ، وملاحظ هنا دلالة المكان وكأنه قد تخلق في أهواء الوعي المعتمة قبل أن تداعبه نقعة الضوء فتبصر بصريا عن انفصاله عن وعي الجماعة وتوجهه دائرة الصراع مع الواقع التاريخي

إن أسامة يحدد بوضوح هدفه ، فهو قادم للقاء صلاح الدين كي يسلمه فكرته لتصحيها القائد سيفه ، لأنه لا يثق بصلاح الدين بل يواجهه بالعناد المزدوج التقليدي ، الذي يمثل القطب الآخر في ثنائية التاريخ الحقيقي ـ التاريخ المدون .

ويندمج أبو يقظ التجسيد المسرحي لهذا الطرف في الثنائية مع الفكرة التي يعبر عنها ، فيظهر على السطح المسرحي من مقدمة الخشبة في مواجهة المجموعة المعاصرة ، على على أحد تلاميذه وقائع المعركة التي تمت منذ وقت وجيز ، في حين يعبر الضوء المسرح . دلالة على بداية الكشف والمواجهة

ولا يقتصر تحقق ثنائية التاريخ الرسمي المدون ـ التاريخ الحقيقي المهمل ـ على مستوى الشخصيات فحسب ، بل يتحقق كذلك على أكثر من مستوى من مستويات الأبنية الداخلية في المسرحية ، فيظهر على مستوى الصياغة اللغوية مثلا بشكل عام ، كما يظهر على مستوى السمات اللغوية الصغرى . وتقوم اللغة في هذا السياق بتجسيد الصراع بين قطبي الثنائية ، بين «المثقف العضوي» الذي يرتبط وجوده بتكون طبقة جديدة متقدمة ، و«المثقف التقليدي» المرتبط بمصالح الفئة المتنفذة حول السلطان[٤] . إنه في الحقيقة صراع بين الصياغة الأصولية التقليدية (أصول الكتابة يا غلام ـ كما يقول العماد لأحد تلاميذه ـ لو تحليا عما ما في كتابا شيء تذكره) (ص ٢٧) ، وصياغة أخرى مناوئة . من هنا يفترض التغيير في طريقة التعبير بالتعبير في طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى الأشياء [٥] إن العماد يعبر عن الواقع الثابت الذي يقوم به الماضي والحاضر معا . أي أنه يعبر عن وجهات النظر القديمة في تصور الحياة ، وعن الممارسة الكتابية المرتبطة بها ، والممتدة إلى الحاضر . أما أسامه فإنه يسعى إلى تغيير الفكر السياسي والاجتماعي ، والدعوة إلى قيم يرى أن «عظمة الأمة» لا تقوم إلا بها . لذلك فهو يتحرر من قيود الماضي ، ويبتكر أسلوبا جديدا هو ـ كما يقول «وياد» تلميذ العماد المتمرد على أستاذه .

وياد . ... أنت لم تضع في كتابك شريعة عظيمة للحكم فقط . وإنما أنشأت به كذلك أدبا جديدا .. هو طفرة فوق كل ما عرفت من أدب (ص ١٢٨)

إنا نتعرف ـ من خلال العماد ـ على الطرف الأول لهذا الصراع اللغوي والمفهومي Conceptual كما يلي

وياد . (يقرأ ما سبق أن أملاه عليه العماد) جا ، يوم الجمعة ، رابع عشرى من شهر ربيع الآخر والفرنج سائرون إلى طبرية فقسمهم وقضيضهم وركابهم على البغاع من حضيضهم وقد ماحت حضارمهم وهاجت ضراغمهم

العماد (يتابع الإملاء) وقد وقدت الهاجرة .

وياد : (يقرأ ما كتب) وقد وقدت الهاجرة .

العماد نعم وقد وقدت الهاجرة .. (على) فأغبت الفئة الكافرة . . (يتوقف)

وياد . (يقرأ ثانية) وقد وقدت الهاجرة .

العماد (على) وحصر الليل بين الفريقين (يتوقف العماد لا تعجبه ولكنه يصر عليها) رائعة لأتركن هذه العماوة غير مسجوعة . أكتب يا غلام (على) وبات الإسلام للكفر مقابلا .

وياد : (يكتب) مقابلا

العماد والهدى للضلال مرافقا

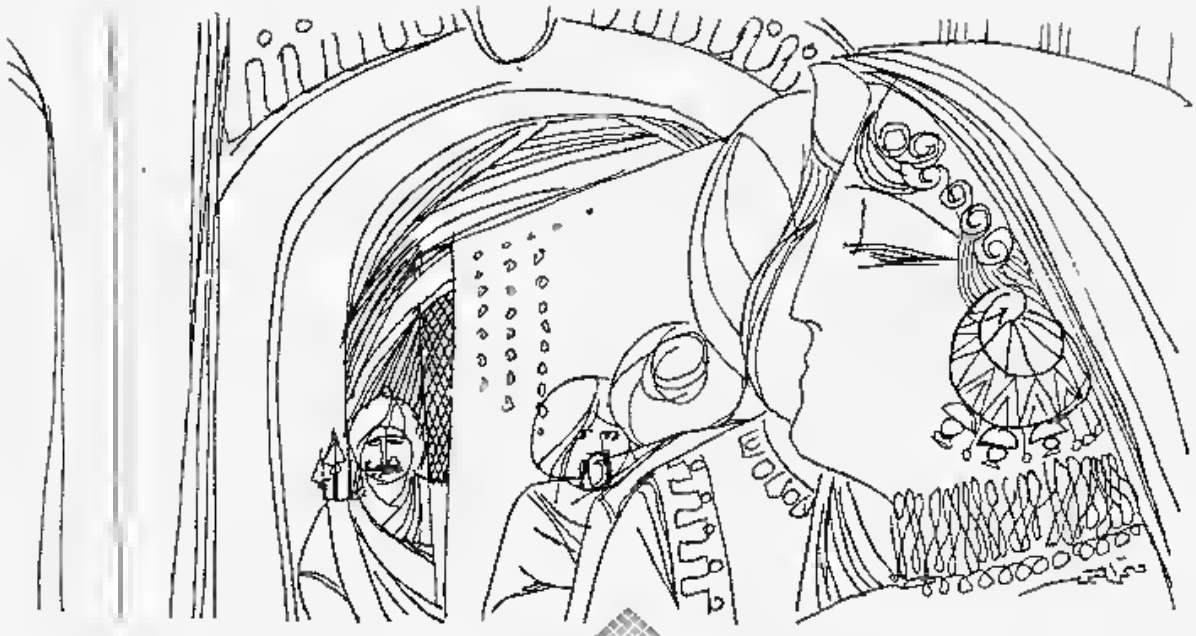
وياد . (يكتب) مرافقا

العماد (يبحث عن عبارة يضبطها) .. و و

زياد (في معارضة الشيخ) والإيمان للشرك محاربا

العماد محاربا لا بأس ـ اكتبها . فهي إن لم تنفع قلن تضر (ص ٢٥ ـ ٢٦) .

إن التعبير الصوتي في هذا المشهد يحل مكان جميع الوظائف التي تؤديها أشكال التعبير المسرحية الأخرى ، فتصبح اللغة بوليتكنيكية Polytechnique ، أي لغة متعددة الوظائف الفنية ، تتنقل ـ على مستوى الشكل ـ الانفعال والتزييف والتردي في تكرارية واكدة . تؤدي خلال وسيط هو زياد ، فتخلق مسافة مادية ونفسية تشبعه للتدفق التلقائي والتعبير الحي ، كما تتنقل ـ على مستوى المضمون ـ



تحول المأساة إلى مقولات لغوية تفوته من الدلالة ، تحجب الفعل الحقيقي الفاعل الذي يحدث خارج المسرح ، والذي يشهد آثاره في الخلفية من خلال حركة الأسرى والجنود إنه الفعل الذي يم بشأنه الكلام ، ولكنه كلام لا يلتقي بالفعل . بل على العكس يقيم حاجزا دون توصيل الحقيقة بشيء من الموضوعية ، الحقيقة المعركة ، والحقيقة التي يحملها أسامة في كتابه ، ومن ثم يجسد قيما طبيعة العلاقة بين أسامة والمجموعة المعاصرة في جهة ، وبين العباد ورجال السلطان في الجهة المقابلة

وتعاود هذه الصياغة ظهورها لحظة بلوغ أزمة البطل ذروتها ؛ إذ يضيق حصار جنود أشبيلية ، وجنود سيف الدين قائد جيش السلطان ، لأسامة ، ويصبح خلاصه أمرا عسيرا ، في طريق مسدود ، (كما أشار أحد أفراد المجموعة المعاصرة) ، وأمله مقبل لا محالة على نهايته المأساوية الوشيكة في هذه اللحظة الحرجة يظهر العباد مشددا .

العباد رأيت صلاح الدين . أفضل من غدا .. (مكملا) .. رأيت صلاح الدين أفضل من غدا . وأشرف من أضحى . (يفكر) وأعظم (يفكر ثانية) وأشرف من أضحى . وأكرم من أمسى .. (ثم يضيف) . وقبل لنا في الأرض سبعة أبحر .. (يفكر) ولسنا نرى إلا أصابعه الخمسا . (ص ١١٨) .

إن دخول الصياغة التقليدية في الحدث عند هذه النقطة من احتدام الصراع تعادل دراميا انتصار الفئة المنتمية حول السلطان ، التي تشكل ، فلاعا لا يمكن انهزامها ، (ص ١١٤) ، وبعد انتصارها إعلانا ناسيا، دورة من دورات الصراع ، تعود الأمور بهام أكيافا إلى سابق عهدها ؛ تعني استئناف السائد والموالي ، إلى أن يبدأ الصراع جولة جديدة بمعطيات مغايرة .

أما اللغة عند أسامة فتحمل أزمة وجود لا تحتمل المزاوجة أو المناورة . إن الكلام عنده يعادل الحياة . فهو هارب ومطلوب ، ومعرض في أي لحظة لأن يباغته الجند بنيته إصراره على إبلاغ السلطان خلاصة فكره التي ضمنها كتابه « باب الفتوح » . وكما أن العباد يستخدم وسطا لتدوين الوقائع التاريخية ، على نحو يؤدي إلى انفصال اللفظ عن المعنى ، كذلك يقوم بدور مشابه بين أفكار أسامة والسلطان ، فهو الوسط الذي يستقبل الفكرة بحكم وظيفته في بلاط السلطان ، وانتمائه إلى الدائرة الضيقة المحيطة به ، لكنه في الحقيقة وسيط غير قادر للتوصيل .

إنما نتعرف على أفكار أسامة من خلال متابعة المجموعة المعاصرة لحركة عيسى العباد وهو يقلب أوراق الكتاب ، فتنطق المجموعة ما يقرؤه ، في حين يقتصر هو على التعليق في استحفاف واستهانة ، ولا يكف عن مقاطعة السياق ، ومحاكمة الأفكار الجديدة بمنطق الأفكار القديمة ؛ الأمر الذي يبقي موقف مندلي منشكك ومتريث ، ورافض لالتزامه أي شكل من أشكال الحوار مع نتاج فكري يتحرك في اتجاه المستقبل .

الشاب الخامس (في متابعته لحركة عيسى العباد) حلت حقول القمح قبل أن تسمر السنابل .. وما عادت الأمطار تحطى اللبن

المجموعة أعشية الله أن تقطنا جوعا أم أنا إذا شئنا أن نلهو لم نرو حقول القمح وخلطنا عن إطعام الأطفال

العباد . هذه فروزة

الشاب الرابع إني أسمح الله قلبي عن طيب خاطر .. أما إراداتي فإني أحتفظ بها طالما أني مسئول عما أفعل .

العباد ما شاء الله .. إن الذي يتطاول على خالقه حبب الله سعيك يا بني يعقوب

المجموعة إني أحمل رسالة

العباد ويستخدم لغة الأنبياء . (ص ٤٢) .

إن هذه المماحكة اللغوية تشير ـ فضلا عن توحد أسامة مع المجموعة المعاصرة ـ إلى انتفاء أي علاقة إيجابية بين المشكلات التي تؤرق عقل البطل (المثقف العضوي) ، وموقف العباد (المثقف التقليدي) ، على يؤكد ـ مرة ثانية ـ لمانت العلاقة الاصطناعية بين شريحتين اجتماعيتين متباينتين في كل من الماضي والحاضر على السواء .

لقد أدرك أسامة منذ هربه من أشبيلية استحالة تحقق أفكاره ، وإن كان إدراكه ذاك لم يفارقه الرجاء ، والتطلع إلى التصالح مع العالم إذا ما تبنى صلاح الدين أفكاره ولكن التصاعد الدرامي للأحداث يؤدي إلى تبدد ذلك الوهم تبددا نهائيا ، ويقوده إلى عالم التراجيديا ، حيث تتعادل الفكرة الحياة وهو إذ يتعلق بها ، يفقد حياته نفسها ؛ لأنها تضعه في مواجهة قوى لا قبل له بالتصدي لها أو مغالبتها

ولكن ما الذى يعطى الفكرة تلك القوة الرهيبة ويجعلها معادلة للحياة ؟ هل يرجع ذلك إلى أن الأفكار تتحول إلى قوة مادية إذا ما آمنت بها الجماعة ؟ أم لأن الفكرة عندما تتشكل ألفاظا وحملا ، أى تصير كلاما ، لتنفصل عن حياة صاحبها ولا تموت بموته ، وإنما تتحول إلى شىء لا ينعكس ولا يمكن رده ؛ شىء له كيونته المستقلة ، وقانون حركته الخاصة ؟ كذلك الزمن الذى نسلمه إلى الكلمة ، لا يمكن أن يعود ثانية ؛ إن خلقه بهائى كما يقول «رولان بارت» .[٧]

لذلك كله تحمل الكلمة المنطوقة والمكتوبة أهمية كبرى ، وتصبح للغة تاريخ وتقاليد وأصول عرفية ، شأنها فى ذلك شأن الظواهر الاجتماعية كافة . وهى تدل كذلك إلى أن يحدث فيها نوع من التفجر والانشقاق نتيجة تطور اجتماعى يقتضى لونا مغايرا فى التعبير عن فكر جديد . وقد يحدث هذا الانشقاق مصورة فردية سابقة عن أوانها ، فيظل معزولا مغتربا ، إلى أن تتضافر عوامل كثيرة تاريخية واجتماعية ، وعوامل أخرى راجعة إلى طبيعة اللغة ذاتها وقدرتها على تطورها ، فيصبح المنفى والمعزول حقيقة يومية معترفا بها ومتعارفا عليها ، تظل فى انتظار انشقاقة أخرى وتفجر جديد .

وبناء على هذا تكون مأساة أسامة هى مأساة الكلام المختصر الذى يفرض ضرورة تحوره فى زمن غير زمانه ، زمن محكوم بحتمية الانقضاء . إنه مدفوع بقوة لاتغالب ، إلى إبلاغ الرسالة التى يؤمن بعدالتها ، وداهمه أخلاق وحياتى فى نفس الوقت ، يتمثل فى رفض السائد ومحاولة إحلال النظام محل الفوضى عن طريق الرؤية السياسية والفنية ، ولكنه يسقط فى هوة وهم كبير يغيب فى أعماقها الوعى بحقيقة الظروف الموضوعية التى تحكم عالمه . إن نقاءه ومثاليته تحددان موقفه من العالم . وانحلال الواقع ، الذى لا يتوافق مع مطالبه الأخلاقية وقيمه المطلقة ، حقيقة سلبية برفضها منذ البداية ، ويسعى إلى تغييرها دفعة واحدة ، وإحداث فى استطاعته فرض نظامه الخاص ، ولكن سعيه الفردى يسعى إلى الإحباط ، فى حين تتعرض أفكاره لإجهاض مبكر . فلا يبق من كتابه ـ الذى أحرق رحال السلطان نسخته الأصلية والمستنسخة ـ سوى صورة ضبابية فى ذاكرة رياد تلميذ الفروخ ، الذى آمن بأفكار أسامه ، وعاهده على دعوة الناس إليها .

إن سيطرة الوهم تمتد فى حياة أسامة الماضية ، وتعود أطرافها إلى مرحلة سابقة على زمن الحدث الدرامى ، ثم تتجمع وتتشامل لتنسج مأساة الوهم واكتشاف الحقيقة ، وفى لحظة فساع وتأزم يستعيد البطل حياته الماضية ، فيلقى الضوء على هذا الجانب منها

أسامة : حين حررنى الأمير .
المجموعة أمير أشبيلية .
أسامة . بين أن أكشف عن أفكارى التى أمجاها حولا وأقبل منصتا فى الديوان ـ أو أن أسجن ـ كانت الأمور واضحة أمامى وضوح كفى فى ضوء الشمس .. نصحنى أمى بأن أقبل المنصب ... هى لاتطيق من الحياة الحدين . الساخن والبارد ولاترضى إلا بالوسط الفاتر . فلت أسجن يأمير (ص ٧٥)

إن مأزق البطل يتمثل فى ذلك التعارض اللفظى بين الحد الساخن والحد البارد ، على مستوى الثنائية اللغوية الصغرى ، الذى يتجاوب مع التعارضات الثنائية الأخرى فى بنية النص المسرحى بشكل عام . إن تقسيم الكون وفق هذا الشكل المطلق ، الذى هو وليد لمفهوم ثنائى ونظام تناقضى بين التاريخ الحقيقى و التاريخ المزيف ، الموقف الانتهازى السلبى ـ الموقف الأخلاقى المثالى ، الخير المطلق والشر المطلق أو بعبارة النص

حرب أو استسلام
ثورة أو خنوع
حياة أو موت (ص ٧٥)

إن هذا التقسيم المطلق يمثل كل إمكانية لانحياز البطل سلبا حيادية إزاء الصراع بينه وبين الواقع فيواجه القوى المتآمرة وحيدا منجردا من أسلحته كافة

إنه يتطوع بتسليم سيفه إلى قائد حرس السلطان عند أول مناسبة لقاء بينهما

أسامة (يسحب سيفه فى هدوء) إليك هو ـ أنا ماأتيت لكى أقاتل (ص ٥٤)

ويؤدى هذا الموقف المدنى إلى بقاء أسامة ، المثقف الأخلاقى المثالى ، فى موقف العاجز . فى حين تعمل قوى الواقع المعارضة على نفائه فى كينونة عنصره ، على نحو يجعل سيابته المأساوية

ولا تتأسس أزمة البطل على ذلك النظام الفكرى المتناقض وحده ، بل تتأسس كذلك على تناقض آخر ، هو التوجه إلى السلطان ، عن طريق وسائل حاشيته ، برسالة تتضمن شريعة حكم للمستقبل «أنا ماحنت إلا لأرشد السلطان إلى ماتحسن صنعه بعد التحرير ص ٣٨» ولكنها شريعة تتضمن بالضرورة نظرة مغايرة لعلاقات قائمة ، ومن ثم فهى تقتضى فعلا تحريريا . ولكن الحركة المتحررة بفرضها قدرة على الانفصال حتى تخلق مبلاذا جديدا منخلقا فى رحم الماضى ، مرتبطا به ومنفصلا عنه فى نفس الوقت . وهو مالم يقدر أسامة عليه . إن جهده التحررى تعلله قوة الماضى وعلاقاته الثابتة ؛ فهو إذ يبقى نفسه نهائيا إلى ظل السلطان ، يقع فى مجال همته وهيمنة الفئة المحيطة به . التى يسع مجال وجودها ليشمل جماعة المتصحين (تجار العبيد والغلال وصاحبة الخان اليهودية وابنها الداعرة) ويلتئم شمل الجماعة لتتكون «دائرة تحيط بأسامة . وتظل تضيق عليه الخناق حتى تحيطه إحاطة . حتى تتحول الدائرة إلى كتلة يختنق فيها أسامة»(ص ١٥٥ ـ ١٥٦) وهكذا يعد الموت الفيزيائى تمثابة انحدار مؤقت لأفكاره فى الرمز المتقصى . وإن ظلت كامنة فى وعى المجموعة المعاصرة ، وقابلة للتعبير عن ولوجها الخاصة للماضى والحاضر والمستقبل .

إن هذه الدلالة المزدوجة لأفكار البطل تحد تجسيدا فنيا فى التركيب اللغوى للفقرة التالية

لو أنا أعطينا الناس جميعا .. ومنحنا كلا منهم شبرا فى الأرض . وأرغنا أسباب الخوف ، فحينما الشمس ـ إذا شئنا ـ تعود يسعون إلى الموت . ليبحثوا عن أشياء امتلكوها واكتشفوا كل معانيها الحرية شبر الأرض وماء البئر فبراحة وأمل العد وضحكة طفلة . ظهر فى ظل البيت . وذكرى حب . وقبة جامع أدوا فيه صلاة الفجر . تأوجر كلمة ، عظمة أمة .

تقدم هذه الفقرة مرتين فى النص ، الأولى فى معرض التعرف على أفكار أسامة المدونة فى كتابه (ص ٤٤) ، وتؤدى كل عبارة فيها بصوت مغاير من أصوات المجموعة المعاصرة ، نيابة عن العهاد ، أما فى المرة الثانية فتقدم بوصفها الرسالة الختامية التى تلقى بصوت الجماعة مجتمعة ، قبل هبوط الستار (ص ١٥٨) . وتحمل الفقرة فى كل مرة دلالة مختلفة ، ففى القراءة الأولى تعبر عن وجهة نظر فردية موجهة إلى الحاكم كى يقيم على أساسها شكلا من أشكال الطوبوية الاجتماعية وهما يكمن إخفاقها الأول ، ولكن مابأن تتحول وجهة النظر ذاتها لتعبر عن تطور وعى الجماعة . وتوجه إلى «جماهير الناس» ، كما يقترح أحد شباب المجموعة ، حتى يتاح للوعى المضمر فى الرسالة إمكانات للتحقق لم تكن واردة من قبل

تبدأ الفقرة بجملة شرطية ، تتحدث بها عبارات قصيرة ذات إيقاع واضح . ووقف صريح عما يلزم بقطع النطق عند آخر العبارة . ويفيد المقطع المرتبط بالموقف الإيقاعية اختصاص كل عبارة بقيمة بعينها ، هى الحرية ، وحق الملكية . والأمان ، ولكن حراب الشرط ، وهو القوة والسيادة المتمثلة فى الذود عن الوطن حتى الموت ، تمنع لاصطناع حصول القيم السابق ذكرها ، التى يرتبط تحققها بإرادة الحاكم واقتناعه ومن هنا تنتفى عظمة الأمة ، وهى الغاية النهائية ، كما تنتفى أشكال أخرى من الانتماء الاجتماعى على مستوى الفرد والأسرة والدين ، ويمسى أن يرتبط الفعل فى القراءة الثانية بإرادة الجماعة وسعيها لتحقيق هذه القيم .

إن الحل الذى يطرحه النص المسرحى يتمثل فى قدرة الذات الجماعية على الاستعادة من الحرية التاريخية ، دون الوقوع فى أسر الماضى أو الانفصال التام عنه . وإذا كان البطل التاريخى قد انتهى محطما لنبحه كونه مردودا إلى زمن منقض ونتيجة كونه خاضعا لعلاقاته الثابتة برغم تقدم وعيه ، فإن المجموعة المعاصرة عملك ، فى حدود تكوينها الدرامى ، وفى إطار البناء الفنى للمسرحية بشكل عام ، أن تدخل الزمن فى الماضى وتخرج منه إلى زمن مفتوح ومستقبل قابل للتحريب — من اجل تحقيق اقصى درجات الوعى الممكن ، والفعل الممكن .

. . .

إن تحليل مسرحية «ماب الفتوح» يكشف عن العناصر الأساسية المكونة لرؤية العالم عند محمود دياب ، التى تشكل بنيتا ثابتا لعلاقة ثلاثية بين التاريخ — الواقع — المستقبل . وتتغير العلاقة بين عناصر تلك الرؤية خلال مراحل إنتاجه المختلفة وتنوع اشكال إبداعه الأدبى بين المسرحية والرواية والقصة القصيرة ، وإن احتفظت بعناصرها الأساسية .

هناك دائما قوة معهودة هادئة ، غائبة بوجودها المادى حاضرة بشكل صريح أو مضمر — ومؤثره بحكم أنها واقع أولى أصلى لا يعكس ، بمعنى أنها تاريخ يسير فى اتجاه واحد . ما يحدث بعده تابع منه . إن أقدميته تصنع شرعيته ، التى يولد عظيمها وثرثة وهيبة قد تؤدى إلى الدمار أو الضياع . ومن هنا تستمد تلك القوة تأثيرها غير المحدود على مجريات الأحداث ومصائر الشخصيات ، وتتحول فى أشكال عدة ، قد تحمل ظلالا ميتافيزيقية ، أو تظهر فى شكل سلطة دنيوية أو وسائط أبوية .

لقد تعبرت علاقة دياب بالتاريخ (الله — الحاكم — الأب) ، وبراوح موقفه منه مما يعكس حركة الشريحة الاجتماعية التى تمثلها ، والتى تغيرت رؤيتها للعالم بتغير وضعها الاجتماعى .

لقد صاحب قيام الثورة فتح آفاق التحرر الاقتصادى والاجتماعى للجماهير الذى نال من الطبقة البرجوازية الصغيرة والمتوسطة ، ولكن الأزمات الاقتصادية التى نشأت عن الحروب المتوالية وخيبات المأساة السياسية الحرة ، أدت هذه الظروف مجتمعة إلى ظهور ماقصات فى المجتمع المصرى، وتراجع شرائح من هذه الطبقة ، وفقدانها لموقعها المتقدم الذى كانت تتمتع به فى مطلع الثورة ،[18] الأمر الذى انعكس على رؤية الكتاب فى الأعمال الإبداعية لهذه الفترة .

ولعل الإهداء الذى صدر به محمود دياب مجموعته القصصية الأولى ، يلقى الضوء على موقف الكاتب فى هذه المرحلة :

«إلى من أعلن ثورته على الحياة الحافلة بالمتناقضات وبادئ نحاة جديدة ، هى حق للتحميع ، أوقع فيها وأسى»[6] .

أما فى «أحزان مدينة»[10] ، وهى رواية سيرة ذاتية ، ترجع إلى فترة مبكرة من حياة الكاتب ، يقدم فيها صورة عالم قديم متماسك ومتماسك ، يبدأ فى الاهتزاز والتهاوى بسحة لاقتحام عنصر غريب ودخيل عليه . لقد أدت الحرب العالمية الثانية ، واحتلال الإنجليز لمدن قناة السويس ، إلى تغير اجتماعى واقتصادى فى علاقات عالم تلك المدن التى ينتمى الكاتب إلى إحداها ، وأصبح العالم ينقسم لديه إلى قسمين

الأهالى : لهم أصالة متماسكة ومتآلفة ، يشكل تلاحمها النظام والانتماء .
الأجانب : لهم دخيلة متنافرة ، يؤسس وجودها الفوضى والاغتراب .

إن اصرار عالم الكاتب بهم فى هذه الرواية نتيجة تدخل قوى خارجية ، يستحيل وقف تقدمها الخبيث الذات ، وتأثيرها فى تفسخ علاقات العالم القديم . وهذا هو ما يؤدى فى النهاية إلى انفصال ألم عن ماض مهدم ، تمثلت فيه كلية الحياة والذات البطى ، والولوج إلى عالم الواقع الذى تتسم فيه سبل التعرف على الحقيقة .

وقد تحدث تصدع آخر فى الواقع نتيجة فعل إرادى يتمثل فى الانفصال عن الجذور الطبقية فى مسرحيه «البيت القديم»[11] ، ينتهى بالفشل ، اس ساعى البريد الذى يسعى إلى الزواج من ابنة الباشا السابق ، الى اكتشاف إصابه العروس بالعته ، فيقرر مأن الفرار من الماضى فراو من الحقيقة وتزييف لها

كذلك فإن للماضى — الأب — سطوة لاتغالب ، إذ إن غيابه فى «الزوبعه»[12] يسلب الأس حصوله كافه . ويصبح مصيره معلقا بظهور براءة والده من جريمة لم يرتكبها ، ولاسبيل إلى إثبات براءه بسبب تواطؤ أهل القرية — القتله منهم ، والاسماويين والسليبين على السواء — واجماعهم على التستر على الجريمة . وإهدار حقوق أسرة «أبو شامة» ، الذى تتوزل إشاعه عودته الوشيكة ، واقتراب ساعه القصاص ، استكانه الضمائر الآثمة والمتواطئة ، فيساقون إلى رد الحقوق إلى أصحابها .

وعندما يصل الابن إلى يقين بشأن الماضى ، ويتمكن من التخلص من الإحساس بمرور الانتساب إلى ماض آثم ، عندئذ يقدر على تحديد علاقته بواقع القرية ، والانطلاق إلى بناء حياته وحياة أسرته على أساس كريم

وتظهر سطوة الماضى ، بنفس المفهوم ، مره ثانية فى مسرحيه «أرض لا تنبت الزهور»[13] إن روح الأب المقتول عبئة سيمس على قصر ابنته الربا ، ويدفعها إلى الانتقام لمدمه المهدر ، ولكن الوفاء بذلك العهد — الذى يتم فيما يشبه الطقس الشعائرى دلالة على قوة ارتباط بالماضى تبلغ مرتبة القدسية — يعنى ، فى الوقت ذاته ، الولوج إلى عالم المأساة ، حيث تتمور مذور الحقد ملفية بظلالها السوداء على حياة الربا، فتحنث حياتها نفسها ، محققة المقولة الشهيرة «يدى لا يد عمرو»

إن التوظيف المسرحى للأسطورة التاريخية يفيد فى هذا السياق لتحريم الكاتب لتأثير الماضى غير المحدود .

وإذا كان تحديد العلاقة بالماضى يقتضى هذا العناء كله فإن التعامل مع الواقع يمثل حركة بالغة التعقيد والتشابك ، تكتنفها مخاطر ومزالق لا نهاية لها ، تتمثل أحيانا فى تصافر قوى تسعى بدوافع المصلحة الآنية إلى إخفاء الحقيقة ، إلى ظلم يهدد حياة الفرد ووجوده ، كما فى «الزوبعة» ، وإذا كانت «صالح» فى المسرحية الأخيرة ، قد استرد حقوقه وتصالح مع عالمه نتيجة تطور لموقف خارج عن إرادته ، فإن التصدى لظلم آخر بتوعد أسرة مات عائلها فدعى شفيقه الحق فى ملكية أرضها معتمدا على وثيقة مزيفة ، لايتم هذا التصدى فى مسرحية «وصول من قرية مجهولة»[14] إلا بثمن فادح ، إذ يقتل مقتل الابن الأكبر للأسرة ، فى حرب ١٩٦٧ ، أهل القرية جميعا ، ويدفعهم إلى الوقوف فى وجه مغتصبى الأرض .

إن خط تصاعد حمى المعركة على مستوى الوطن يتوازى مع خط التصدى على الأرض فى القرية ، فى حين يحدد مقتل «فكرى أبو إسماعيل» فى الحرب تحول المعركة إلى القرية ، وضرورة مواجهة العناصر الاسماوية فى داخل القرية ذاتها .

ولاتقتصر مواجهة الواقع على التصدى لفئات اسماوية تحيط بالسلطان فى «ماب الفتوح» ، أو متواطئه فى «الزوبعة» ، أو معتدية فى «وصول من قرية مجهولة» ، بل يتطلب — فى المقام الأول — مواجهة الذات والقضاء على سلبيتها . إن السلبية حريمة يرتكبها الفرد فى حق نفسه وحق المجتمع على السواء ، ويقتضى التكفير عنها مواجهة صريحة للذات عنا عن الحقيقة فى داخلها ، تلك الحقيقة التى يسعى إلى امتلاكها أهل القرية فى «ليالى الحصاد»[15] . إنها «سيورة» ، الحقيقة المراوغة الخلب ، تتأبى على الامتلاك وتبرز ألف قناع تخفى وراءها وجهها الحقيقى . إنها تظهر فى كل مكان ولامكان، لأنها ليست خارجنا بقدر مافى داخل نفوسنا .

إن السلبية وعدم القدرة على مواجهة الذات تتجسد مسرحيا فى «الرحال فهم وزومى»[16] على هيئة حثة بدون رأس ، يتسلمها «الرحل» فى طرد من مجهول إن الهرب من مسئولية مواجهة الواقع ومواجهة الذات يهدد مصير الرحل ، ويطارده كجثة مجهوله الهوية ، تخفى تلقائيا تحول الرحل إلى المواجهة أو «الطريق

الصعب » كما يقول

ويرغم تعقد علاقات الواقع « وانهيام الطرق « تلوح أحيانا بارقة أمل فى تحقيق مستقبل أفضل « ينتظره الجميع فى « اقسطوا الساعات »[١٧] « دون أن يأتى فى الواقع « وإن تمثل فى ميلاد حديد مرتقب « تحمله ابنة رجل طيب آخر فى أحشائها . إنه الحلم أو بشارة المستقبل التى تتوجه بها المجموعة المعاصرة فى « باب الفتوح » إلى جمهور المسرح « إنه أمل مشروع فى تحقيق الحرية والمشاركة والعدل

« هوامش

(١) تعرف اللغة الألمانية التفرقة بين مصطلحين هما Historisch و Geschichtlich تتجاوب استخداماتها . إلى حدما « مع التفرقة التى تفضلها الكلمة الفرنسية histoire للدلالة على الاستخدام الأول « فى حين يقال Historische Schule كتابه على الثانى Teschichts Philosophie

(٢) لمزيد من التفاصيل عن مراحل تطور وعى الكاتب المسرحى الحديث فى علاقته بالتراث راجع :
الدكتور عز الدين إسماعيل « توظيف التراث فى المسرح » « فصول « المجلد الأول . العدد الأول « أكتوبر ١٩٨٠ « ص ١٧٣

(٣) محمود دياب « « باب الفتوح » « منشورات وزارة الإعلام ـ الجمهورية العراقية « ١٩٧١

(٤) Goldmann, Lucien, The Hidden God. Routledge and Kegan Paul, London 1964, P 348

(٥) يطلق مصطلح « المتعب المصرى « على مبدع التقاطه الذى نصوغ إيديولوجية طبقة أساسية حاكمة أو صاعدة تحو الحكم فى كتلة تاريخية معينة « فى حين يرتبط « المتعب التقليدى « بطبقة زائلة أو فى طريقها إلى الزوال « ولكن كثيرا ما يحتفظ المثقف التقليدى بدوره . نتيجة انتمائه إلى تنظيمات أو مؤسسات دينية « فيبدو يظهر مثل الإيديولوجية التاريخية المتواصل على التقاليد الدينية أو الاجتماعية « لمزيد من التفاصيل راجع :
الدكتور الطاهر لبيب « سوسيولوجيا الثقافة « معهد البحوث والدراسات العربية «
١٩٧٨ . ص ٥٨ ـ ٦١

و Jeff. James, Grannet; Fontana Modern Masters 1977, pp. 88- 104.

(٦) أدونيس « الثابت والمتحول ـ بحث فى الاتباع والإبداع عند العرب جـ ٣ . ط العودة « بيروت . ١٩٧٨ « ص ١٢٣ ـ ١٣٧

(٧) Barthes Roland, Sur Racine, Paris 1960.
الإشارة هنا لعرض كتاب « عن راسين « . صدر به ادونيس ترجمته لمسرحية « عندوا « التى نشرت فى سلسلة دمى المسرح العالمى « العدد ١١٨ « الكويت « يوليو ١٩٧٩ .

(٨) جمال محمدى حسنين : البناء الفنى فى مصر ١٩٥٢ ـ ١٩٧٠ « دار الثقافة للطباعة والنشر « ١٩٨١ ص ٥٤ ـ ٦٠

(٩) محمود دياب خطاب من قبلى ـ الدار القومية للطباعة والنشر . ١٩٦٢

(١٠) ـــــ أحزان مدينة « الهيئة المصرية العامة للكتاب « ١٩٧١

(١١) ـــــ البيت القديم « الدار القومية . ١٩٦٥

(١٢) ـــــ الزوبعة « دار الكاتب العربى « ١٩٦٧

(١٣) ـــــ أوض لا تنبت الزهور « مجلة المسرح « العدد الثالث « يوليو ١٩٧٩

(١٤) ـــــ رصول من قرية نجرة « وروايات الثقافة الجديدة . يونيو ١٩٧٥

(١٥) ـــــ ليالى الحصاد « الهيئة المصرية العامة للكتاب « ١٩٧٠

(١٦) ـــــ المسرحية الثانية من « رجل طيب فى ثلاث حكايات « « الهيئة المصرية العامة للكتاب « ١٩٧٤

(١٧) نفسه « المسرحية الثالثة

بسم الله الرحمن الرحيم

دار نهضة مصر للطبع والنشر

محمد وعدى ابراهيم وشركاهم

أسسها احمد محمد ابراهيم ١٩٣٨

يتقدم لقرائها بمختارات من فنون المسرح

فن الكاتب المسرحى	ترجمه دوريس خشبه ١٨٠ ق
المسرح الحى	ترجمه . د . داود حلمى ٧٥ ق
إعداد الممثل	ترجمه د وكى العسلوى ١٧٥ ق
الرؤيا الابداعيه	ترجمه اسعد حليم ٧٥ ق
بن إيس وستيكوف	على مصطفى امس ٥٠ ق
مسرحيات الفصل الواحد	ترجمه محمد عوض ٥٠ ق
« سيد البلاش » لاسس	ترجمه صلاح عبد الصبور ٣٥ ق

ومن مؤلفات الأستاذ ثروت أباظة

« نفوس من ذهب « بحاس ١٢٥ ق
« جيوب الصباء ١٢٥ ق

ومن مؤلفات الدكتور محمد مندور

فى المسرح المصرى المعاصر	٧٥ ق
مسرحيات شوقى (٣ حلقات)	١٥٠ ق
مسرح توفيق الحكيم	١٠٠ ق
المسرح العالمى	٧٥ ق
المسرح الفرنسى	٥٠ ق
فى الأدب والنقد	٥٠ ق
الأدب وفنونه	١٢٥ ق
الأدب ومذاهبه	٧٥ ق
« النقد والنقاد والمعاصرون	١٢٥ ق

محل جديد ١٢٠١٢٨
محل مصدرين ٢١٨٥
محل ثمالى ٢١

تليفون ٩٠٩٨٢٧ / ٩٠٣٣٩٠ / ٩٠٨٨٩٥
تلغرافيا دار النهضه
تلكس NAHDA UN ٩٢٨١٥

١٨ شارع كامل صدقى بالفجالة ـ القاهرة

الفارس والأسيرة

والهموم المعاصرة

□ أحمد سمير بيبرس

تبدأ مسرحية (الفارس والأسيرة) لكاتبها (الدكتور فوزى فهمى احمد) بالحديث عن الحرب الناشبة بين المدن اليونانية من ناحية وطروادة من ناحيه أخرى . وماخلفته هذه الحرب من ويلات ومآسى

سئم هذه الحرب وقعت (أندروماك) زوج (هكتور) البطل الطروادى فى أسر (بيروس بن اخيل) بطل اليونان الذى صرع (هكتور)

عاشت (أندروماك) ومعها طفلها فى كنف (بيروس) الذى يعرف الحرب . وأراد جديدة أن يعيش فى أمن وسلام . وأن تنعم فيها الطمأنينة والعدل

بيد أن تجار الحروب لم يمهلوه إنهم يريدون حملة وأن يقضوا على العامة بإشاعة الخوف فى القلوب والثارها

فروح (بيروس) بعد عودته من الحرب منتصرا من (هرميون) التى كانت مخطوبة لـ (أورست) مكافأة له على ما بذله فى الحرب من شجاعة وبأس ومن هنا فإن وحالات المدن اليونانية عندما أرادت أن تتسلم الطفل الأسير ابن هكتور لقتله . ارسلت (أورست) فى هذه المهمة . لما يعلمونه عن غرام (أورست) بـ (هرميون) !

ذهب (أورست) لطلب الطفل فى الظاهر . مع رغبته الخفيه فى استعادة (هرميون) من جديد وهناك وجد فى مدينة (بيروس) ما أبعده الفواد المحسود . ومنهم من يتآمر عليه لخلعه

قابل (أورست) (بيروس) وطالبه بتسليم الطفل . ولكنه طلب منه مهلة يتشاور فيها مع قادته . وأخره بعد ذلك برفضه أن يسلمه الطفل

عند ذلك فجر (أورست) قنبلته فى حضرة (هرميون) . منها (بيروس) يدعوه فى حب (أندروماك) الطرواديه على نحو أجج فى قلب (هرميون) نيران الغيرة والرغبه فى الانتقام . ومحاولتها قتل الطفل

حطف المأمورون الطفل وسلموه إلى (هرميون) كى تقتله على أن هذا الطفل الذى قدمت (هرميون) انه ابن (اندروماك) لم يكن فى الحقيقه إلا ابنها . وأن (بيروس) — وهو الذى سبق ان أرسله إلى والده فى الميدان وفى الميدان قتلت القتاه التى حملته دون أن تكشف عن سر الطفل ولما كان (بيروس) قد قتل طفل (أندروماك) الحقيقى فإنه أعطاها هذا الطفل الرضيع على أنه طفلها . بعد أن اعتر قلبه الهرارا عميقا لما أصابها من حزن

وكشف (بيروس) عن سر الطفل الذى يريد أن نقتله . ولكن الأوان كان قد فات . فـ (هرميون) قررت أن تحسر الروح والأس معا . وأن تهرب مع (أورست) . لعلها هذا تحر (بيروس) على إعداد جيش يستصدها به . مكررة بذلك مأساة الحرب الطروادية التى اشتعلت بسبب امرأة فاجرة هربت من زوجها .

إلا أن (بيروس) الحريص على مصلحته شعبه وأمن مدينه . أبى أن يدخل مثل هذه الحرب . معللا أنه لا يمكن أن نحيا الإنسان عمره ملفوفا فى كفنه

— ٢ —

ومسرحية (الفارس والأسيرة) تدور على أسطورة (أندروماك) القديمة . كما يذكر مؤلفها وانتقاء قاب هذا الموضوع قد ادخل على الأسطورة القديمة عناصر جديدة تناسب مع هموم العصر على أن هذا التوظيف أصبح مطلبا أثيرا عند كتابنا المعاصرين . فمن أميل الى ألا يلتزم المؤلف المعاصر إطار الأسطورة القديمه بكل دقائقه لأن ممارسته لشىء من حرية التحوير فى هذا الإطار هو المعهد الوحيد لنشاطه الإبداعى »[1]

لقد تناول (يوريبيدس) شاعر المآسى اليونانى القديم هذه الأسطوره فى مسرحيته (أندروماخا) . ومن قبله الف (فيلوقليس) قصة تناول فيها أسطورة هرميونا . كما أن (سوفوكليس) كتب قصة اسماها (هرميونا)[2]

على أنه لم يصل إلينا كاملا إلا مسرحية (يوريبيدس) . ولقد قام بنقلها إلى العربيه الدكتور محمد سلم سالم

وموضوع قصة (يوريبيدس) الملتزمه بالإطار الأسطورى يدور حول وقوع (أندروماخا) أرملة (هكتور) أعظم أبطال طروادة فى أسر (بيونتولوس) ابن أخيل) . فتسراها وولد له منها ابنين . بعد أنه تزوج بعد ذلك من (هرميونا) ابنة (منلاوس) من هيلانة . تلك المرأة التى نارت من أجلها حرب طروادة

لم يكن هذا الزواج سعيدا كانت (هرميونا) عاقرا . فثار هذا عليها وحقدها على (أندروماخا) . وديرت مكيدة لقتل طفلها أثناء غياب زوجها . واستعانت بوالدها لتحقيق غرضها ولم يقدر (أندروماخا) وصعبها من القتل إلا حضور (بلوس) والد زوجها

تخلى عن (هرميونا) والدها بعد يدخل والد زوجها . مما جعلها تحاول قتل نفسها تخلصا من انتقام زوجها

وتحاة ظهر (اورست) ابن عمها وخطيبها فيما مضى . وطلبت منه أن تخلصها من زوجها . وأن يأخذها إلى أى بلد يشاء

علمها (أورست) إلى أنه قد ذعر الأمر . وأن زوجها سكون مصيره القتل بعد أن تفرد على الآخذ وفعلا يأتى بعيه

تظهر الأفعة (تيتيس) التي تزوج منها (بيلوس) حد الفتيل، وتأمر بدفن الجثة في (دلي)، وإرسال أندروماخا إلى (مولوسيا) وتزويجها من (هيلينوس)، وتبشر (بيلوس) بأنه سيصبح إلها خالدا يعيش معها في كهوف (بروس) في جوف البحر، وتعلن أن ابن (أندروماخا) سيصبح ملكا على (مولوسيا)، وسيخرج من صلبه ملوك آخرون يحكمون (مولوسيا) ويشيعون السلام والصفاء في ربوعها.[٣]

ـ ٣ ـ

وهكذا فإننا نرى أنه على الرغم من محافظة الكاتب على الشخصيات الرئيسة في المسرحية، فإنه غير في إطارها، وفي الهدف من كتابتها، وفي سير الحوادث والوقائع فيها

تجد من شخوص (يوريبيديس) أندروماخا وهرميونا وابن عمها أورستيس. كما تجد إشارات إلى اخيل وهكتور. ولقد أسند دور الشخصية المحورية فيه إلى (بروس) في حين أن هذا الدور كان مسندا إلى مونولوجوس ابن أخيل في بيلوس. كما أنه وسع من دور الخوفة واستخدم في مسرحيته خوفه طروادية وأخرى يونانية

ولقد دارت خيوط الحوادث كلها في المسرحيتين حول طفل. أما الطفل في مسرحية يوريبيديس فإنه ابن الشخصية المحورية فيها من أندروماخا. حيث إن زوجته هرميونا كانت عاقرا. وأما الطفل في مسرحية الدكتور فوزي فهو ابن بيروس من هرميونا. وشتان بين الموقفين

في الموقف الأول استعمل يوريبيديس عقم هرميونا في إثارة الغيرة والرغبة في الانتقام. ودفع الحوادث إلى الأمام. وفي الموقف الثاني استعمل الدكتور فوزي فهمي موقف الطفل ذي السر الغامض في إنهاء الروح بمشتقيه أندروماك

الغيرة قائمة في الموقفين. إلا أن الدكتور فوزي وظف الغيرة المشتعلة بأن جعل منها عقدته الأساسية في المسرحية. على نحو خدم به الهدف من كتابة مسرحيته وهو التأكيد على نبذ الحرب وإقامة العدل. وطمس الخوف في القلوب

ثم إننا نجد في المسرحية خطا آخر موازيا لخط عقدتها الأساسي طرفاه معقودان بين فمي وفتاه مثلا الجانب المتفائل في المسرحية. وألفيا بالصوا والتوتر على الحوادث الجارية وفي النهاية أنتجت هذه العلاقة تحاورا للاحزان. فرواحا مشرعا. فتطلعا ولبدا. أعلنا عن رغبتهما في ألا يعرف الخوف أو الغيرة أو غشى العدد[٤٤]

ولقد استعمل المؤلف في مسرحيته عنصرا لم يستخدمه (يوريبيديس). وهو طيف (هكتور) البطل الطروادي الذي كان يظهر لزوجته كلما طيف من صنع خيالها أندروماك فليبوس

أما في مسرحية أرقده. وفحاة أحس به يطلع مني — بتحطي حسدي. وأكاد أسمع رعدي وألمي وكأنه يولد مني. يسمو بكبر. تموت كل ما عرفته عن المحال حتى أواه وحلا مكتملا. بفضل غيبي. وبفضل بالفرح حرقي.[٤٥]

أحس المؤلف صحا عندما استخدم هذا الطيف الذي يظهر لأندروماك كعنصر فعال داهم لعناصر الصراع في المسرحة. استغله المتآمرون داعوس وابيبو ومارمس. في إشاعة الفوضى بين الناس. وفي قتلهم وإرهابهم. أشاعوا أن (هكتور) خرج من قبره محتجا على اغتصاب بيروس لزوجته. كي يؤلبوا عليه الناس

ثم إن هذا الطيف الذي توضح وجوده في قلب أندروماك أصبح شخصية حضنية زارتها ليلا. وخاطبها كما يريده المتآمرون

من هنا فإن هذا العنصر الجديد الذي أدخله في المسرحية كان ضروريا ومحركا للأحداث

ولئن أتاح ساء المسرح الرواني بصوره الدائمة البسيطة التي انقسم فيها إلى ثلاثة أقسام

- الأوركسترا — ويجلس فيه النظارة
- الأوركسترا — وهو مكان الكورس
- المدرج — ويقدم عليه التمثيل

فرصة أن يسرح المشاهد وأن يتأمل، فإن الصورة التي اختارها الدكتور فوزي لمسرحه حطمت من مسرحيته بسحا واحدا متلاحما. يشد المتفرج إلى أقصى مدى. هو مسرح والمستوى المتحاس لخشبة المسرح تحطمه بعض الارتفاعات والتحرجات. ليس هنالك من تحديد سوى أن تبدو بالمنظر بعض الأعمدة اليونانية وتستغل خشبة المسرح وفق تقسيماتها كأماكن تجري فيها الأحداث،[٤٦]

لقد أتاح تقدم المشاهد والوقائع على هذا النحو للمؤلف أن يقدم مشاهده في حرية تامة لا ينتظر معها تغيير ساظر. أو إعادة ترتيب، أو ترقب خروج ودخول إلا في القليل النادر. كل ما هنالك هذه القطع الضوئية التي يركز على شخصيات المتحاورين. ينتقل المشاهد بعينه من بقعة إلى أخرى ليرى حوارا. أو يصغي إلى (مارح) تكشف به الشخصية عن أسرارها، وعن مستقبل فعلها وتصميمها

أكثر من خمس بقعة ضوء في المسرحية تعني أكثر من عقد خمسين مشهدا حواريا. دون توقف. أتاحت هذه البقع للمؤلف أن يمزج في مسرحيته بين أسلوب الكتابة للمسرح وأسلوب الكتابة للسينما. المسرحية أشبه بسيناريو فيلم. المشاهد فيه متداخلة. والانتقال بين مشهد ومشهد. أو بين بقعة وبقعة يتم وفق أساليب كتابة السيناريو

فالقمر ـ مثلا ـ يتحدث عن الأمس وعن العدل، وعن الصفات الإنسانية النابعة من قلوب عامة الناس. فتتحول بنا بقعة الضوء إلى (بروس) الحاكم. ليحدثنا في ملوح طويل عن هذه الصفات وعن إيمانه الشديد بها

«سريري غابات حراب لكي أصنع وجه اليأس. أحاور عداباتي مؤمنا أنه كي يورق سنابل هدى الأرض لابد دروب الحرب لابد للوطن أن يشبع فيه الأمس. أن يمتد إلى أطرافه الظل ليحمي البنامي والأرامل من هجير القهر. أن يردم هاوية المؤس لابد الخصب طوفان حب يعمر الكون ومطعمٌ نار الحقد»[٤٧]

وهكذا يذكر أندروماك بأن للموتى والأحياء الراحلين طقوسا تسكب فيها الفرابين، لتتمثل المشهد بعد ذلك الى مشهد قتلى الحرب اليونانيين وقت الاحتفال بتقديم الفرابين[٤٨]

وعندما يتحدث النبي مع زوجته عن الأمر ويذكرها بأن المدينة لها دائما مع المكابرين حكايات. وهذه ليست آخر حكايه بعلو الإشادة على المتآمرين داعوس. وابيبو. ومارمس[٤٩]

ولقد كانت بقع الضوء هي الوسيلة الأساسية للتعرف على الشخصيات وعرضها. وهذا أزى بهذه الشخصيات إلى أن تتحدث طويلا. وبطول حديثها لتكشف لنا عن نفسها. وعن أفكارها. مما قد يخلب الملل الى المشاهد

لقد أملى هذا التحوير على المؤلف رغبته في أن يعيش همومه عصره. ورغبته في أن يقول المسرحية شيئا ملتصقا بالجماهير العربية في مجتمعه. والكاتب الفنان هو من لا يستطيع فكاكا من الغوص وراء مشكلات مجتمعه وعرضها مصورة فيه ترى ماهو موقف مؤلفنا من هذه المشكلات في مسرحيته؟

ـ ٤ ـ

عاش المؤلف مشكلات المجتمع المصري المرهم مع الحرب والسلام في ف كانت هذه المسرحية التي واجهنا في سطورها الأولى بالحديث عن الحرب اليونانية الطروادية. وماحرته هذه الحرب على المجتمع من بوارق ومصائب

وإذا كانت هذه الحرب قد انتهت فإن آثارها عدم عدة حسب الى جميعه والقد ام لوحيدها او رجل عجوز لأسه. او زوجه لزوجها. إنها الحرب المدمرة

ومن هنا طرح هذا السؤال نفسه : أليس هناك من وسيلة غير السلاح لحل المشكلات ؟ خاصة إذا كانت هذه الحرب لا لشيء إلا لاسعراض العضلات ليعيش الحكام في لحظة زهو [٥٠]

والمؤلف لا يبدأ في مواضع كثيرة بقدم الصورة بل الصورة التي تصور بشاعة الحرب فالرجل العجوز ـ مثلا ـ يبكي ولده المقتول قائلا : «يلعن يا ولدي نيأ جراحك وكيف أن الصديد أكل قدميك فهوست عليك بسبيك كي تتخلص منها .. ودايت بصبيك يا ولدي الكلاب تأكل قدميك تأكل خدك وأنت حي تركض . والموت حاقفك يركب .. لا يوقف . » [٥١]

وهو في الكشف عن شرور الحرب يعرض لنا النموذج تلو النموذج : الفتى والفتاة . الرجل العجوز . الزوجة والطفل . الأم كلها لوحات إنسانية تطفح بالشفف من الحرب والسخط عليها وهو سخط جعلنا في النهاية نتعاطف مع الشخصية المحورية الصلبة التي رفضت الحرب ، والتي داست على عواطفها من أجل مصلحة الجماهير فمدوس يقول : «أنا لا أقف أمام المرايا فتتهيأ وجه الشقاء بين وجهي من سقفي حتى لو كان أبي ـ أنا لا يحكمني وحدة صور المرايا .. تلك الصورة المعروفة الوجه والدماء . بالصحايا من أجل لا شيء سوى هامة بشر يعلوها خوذة محارب » النصر جنوده في معاركه لاسعادة روح فاجرة .. والخراب يخاض في حلايا البلاد حتى تقاعست كلا أيها السادة أنا من أجل امرأة لا أضيع بلادي . » [٥٢]

ولم يسر الكاتب أن يحمل من هذه الشخصية مجسمة على حوض الحرب إذا كانت الأسباب جوهرية . كاستلاء عدو على أرض المدينة

وإذا كانت مشكلة الحرب والسلام هي المشكلة الأساسية التي أرقت المؤلف في عمله الإبداعي . فإن هناك الكثير من الهموم المعاصرة التي حطها فيها في مقدمة هذه الهموم التأكيد على الحاجة الماسة إلى إقامة المجتمع الديمقراطي ، فحكم الفرد مهلك ـ حكم الفرد محتكر لنفسه وحده العقل ويمرس يخاطب فؤاده : «حرية الملاكم وحده قد تؤدي إلى الدمار إلى الموت . لكن حرية الناس تفضل الحروف تسوق إلى العدل ونحن أمور نحس الناس هم فيها وحدهم أصحاب الرأي . » [٥٣]

ويمرس الحريص على مصلحة شعبه الذي «يتوق إلى محراث يد الفلاح » وشاة تحلب . وأم تعجن للأطفال خبزا » [٥٤] يقول أيضا «كي نفهر من المدينة

الرؤس ليس بأن نصلك التفرد بالكروم » وليس بالسرقة ولا بالقتل » بل أن نوسع منابع الثروة في مدينتنا لتحقق اقتصاد عدل » . [٥٥]

هذه هي بعض الهموم المعاصرة » التي صار بها المؤلف في خط مرامط مسرحيته إلى الحد الذي أقعدنا بالحرص عليها » وفتح عيوننا على مصلحة وطننا .

ـ ٥ ـ

هذه مسرحية ذات إطار أسطوري والمسرحيات الأسطورية أو التاريخية تتيح للمؤلف حرية الحركة في أن يستخدم كل طاقات اللغة من موسيقية إلى إيحائية إلى دالة . بل إنها تتيح له أن يعبر التعبير الشعري عن فؤاد ، وأن يستخدم الشعر على لسان شخصياته . وهذا هو ما حاوله المؤلف في كثير من أجزائها فقدم لنا الصورة تلو الصورة التي تؤكد على مراميه ومقاصده الصورة التي تثير أو الصورة التي تحب ولكم وقفت معجبا بكثير من تعبيراته التي بثها في مسرحيته ، ويطول بنا المقام لو قدمت إحصاء هذه اللغة الشاعرة » إلا أني سوف أكتفي هنا بضرب بعض الأمثلة

- «وحتى فرح الأرض بالسائل يغدو وعدا عندما يشق فيها كل يوم ألف قبر » . [٥٦]
- «لا عزاء لي عنه حتى لو تحول العالم كله مساحات عليه ، أو صاروت كل الحقول سنابل دمع » [٥٧]
- «أفود أمامي كل الشوق إليك » [٥٨]
- «يعرس في وجه الأرض حذور الرفض »
- «تحرثون الأرض كي يقتلعوا الجوع »
- «لا تحاول أن تسجن نفسك في كهف ، وتظن أنك جئت الشمس »

وبقدر حماسي للغة المؤلف في كثير من مشاهد المسرحية ، بقدر سخطي على كثير من الأخطاء اللغوية » والنحوية ، والإملائية » والأسلوبية المنتشرة في كثير جدا من سطور المسرحية على أن هذا السخط قد يقلل منه أن المؤلف غير مسئول عن بعضها » وإنما تقع المسئولية على عاتق الطابع

ويطول بنا المقام ـ أيضا ـ لو قدمنا إحصاء هذه الأخطاء

ويعد فهذه مسرحية جادة » أثرت المكتبة المسرحية بعمل مسرحي رائع

هوامش

(١) د. عز الدين إسماعيل قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر . ص ١٠٨ «الألف كتاب . ٤١٢ . دار الفكر العربي بالقاهرة .

(٢) د. محمد سليم سالم : الدافع ، جـ ١ . انظر ص ٣٩ . مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٥

(٣) نفسه : انظر ص ٣١ وما بعدها

(٤) المسرحية » انظر ص ١٧٤ » الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٩

(٥) نفسه . ص ٢٤

(٦) نفسه . ص ١١

(٧) نفسه . ص ٢٩

(٨) نفسه» انظر ص ١١٦

(٩) نفسه» انظر ص ١٢٩

(١٠) نفسه» انظر ص ١٧٣

(١١) نفسه . ص ١٢٠

(١٢) نفسه» ص ١٠٩

(١٣) نفسه . ص ١٧٣

(١٤) نفسه . ص ٥٣

(١٥) نفسه . ص ٣٦ .

(١٦) نفسه . ص ١٧٣

(١٧) نفسه . ص ٢٣

(١٨) نفسه . ص ١٨

سيميولوجيا المسرح والدراما

□ تأليف : كير إيلام

□ عرض : نبيلة إبراهيم

يختلف النص المسرحي ـ كما يرى دي بد ـ عن كل من القصة والشعر في أن النص المسرحي مرتبط كل الارتباط بفكرة عرضه على خشبة المسرح ، وهذا معناه أن النص المسرحي قابل لأن يعالج في أكثر من شكل وفقا لطريقة عرضه . على رغم الرمز الذي يعرض فيه ومع ذلك فقد ظل النقد المسرحي جزءاً من النقد الأدبي طوال حقبة طويلة من الزمن ، إلى نشأ علم السيميولوجيا في العصر الحديث ، الذي بعض النقاد الباحثين ، الذين أسهموا بصفة عامة في توجيه النقد النص الأدبي وجهة جديدة ـ التفتوا إلى أهمية الكشف عن خصائص النص المسرح ، أي ذلك النص الذي يخرج من نطاق قيد الكتابة ليقدم في شكل عرض مسرحي .

على أن السؤال الذي يطرح نفسه دائما أبدا هو . إلى أي حد يرتبط النص ، النص المسرحي . وذلك إذا اعتبرنا العرض المسرحي كله نصا ، والنص الدرامي ؟ وماهو الجوهر الذي يلتقيان عنده ؟

لقد ادعى بعض نقاد الأدب تصريحا أو تضمنا أن الأولوية للنص المكتوب ، أما النص المسرحي فهو ، في كثير أو قليل ، ليس سوى تحقيق للنص المكتوب . فالنص المكتوب يتحكم في النص المسرحي ، لأمر حيث إنه يحدد لعرضا مايعوله الممثلون فحسب . ولأمر من حيث إنه يحدد مسبقا بناء الحركة المسرحية ، ولكن من حيث إنه كذلك يعد هاديا إلى عناصر المسرح الأخرى ، من موسيقى وإضاءة . الخ وهذه الأسباب كلها كانت للنص المكتوب الأولوية على النص المسرح

على أن مؤلف هذا الكتاب يرى أنه من الخطأ أن يدعي ، على عدم المساواة مع الرأي السائد ، أن الأداء المسرحي يفيد النص في كل مايتعلق به ، فالنص المكتوب لا يتحقق مكتملا إلا عندما يقدم على خشبة المسرح ، ذلك أنه من أهم خصائص الحوار المسرحي أنه يشير إلى مجال غير موصوف ، على عكس مايفعل القصة مثلا . وهذا هو ما يجعل النص الدرامي مشروطا دائما بطريقة عرضه ويؤكد هذا أن كاتب الحوار المسرحي نفسه يعيد نفسه مرتبطا بتصور ما لخشبة المسرح ، ومن ثم فهو يقدم مبدئيا هذا التصور ، وبصفة خاصة حركة الممثل وشكله وقدرته على تجسيد الكلام في المكان المسرحي ، ولهذا السبب وغيره ، لاتسعى الطرق النص الدرامي بوصفه وحدات كلامية تترجم إلى أداء مسرحي ، بل إنه ـ بالأحرى ـ نسخة لعوبة تؤدي إلى تحقيق الكاتب المسرحي الذي يعد لدافع الأول وراء كتابة النص الحواري .

وقد دل هذا النقاش على شيء ، فإنه يدل على أن العلاقة بين النص المكتوب والنص المسرح علاقة متبادلة ومعقدة ، وليست ، تتولد عنها تفاعل قوي بين النص ، كما يدل على أن هذه العلاقة المتداخلة علاقة إشكالية وليست مجرد علاقة ثنائية أو مستقرة

وهذا ما يجعل الحديث عن هذه العلاقة من خلال الكلام الخصائص أمرا لايخدم النقد المسرحي . ومن هنا يصل الكاتب إلى طرح سؤال مهم في بدايه كتابه ، محاولا الإجابة عنه في فصوله المتعددة ، وهو ما إذا كان من الممكن استخدام علم الإشارة (السيميولوجيا) في الربط بين عملية الاتصال المسرحي بعناصرها المختلفة ، والنص المكتوب في وحدة واحدة من التحليل والتفسير وهو يطرح هذا السؤال لأنه يرى أن الحوار مازال صعبا بين السيميولوجيين الذين يصرون جل اهتمامهم إلى إبراز كفاءة الأداء المسرحي ، وذلك من خلال حل شفراته المتنوعة ، والنقاد الذين يعنون بتحليل النص المسرحي المكتوب في ضوء القواعد والأسس الدرامية أما عندما يستخدم المنهج السيميولوجي في تحليل الصفة المسرحية بوصفها وحدة واحدة ، فإنه يكتفي النص وتنتهي وقوف المتفرج الذي ربما يكون قد قرأ النص المكتوب وفهمه من قبل ، رغم ، مع ذلك أن يراه مسرحيا ، فإن المحلل عندئذ يضع في تقديره الأصول الدرامية ، وبناء الحركة المسرحية ، ووظيفة الكلام ، وملاءمة الحوار ، مرتبطه كل الارتباط بتحليل شعرات الأداء المسرحي المختلفة ، الأمر الذي قد يؤدي في النهاية إلى «بيوطيقا» المسرح التي يمكن أن تكون امتدادا لبيوطيقا الشعر المسرحي عند أرسطو .

وهنا يأخذ الكاتب في عرض أهم الأبحاث السيميولوجية التي تمت حديثا في مجال المسرح ، بهدف مناقشتها وتقييمها

وقد كان عام ١٩٣١ عاما تاريخيا ، كما يقول الكاتب ، في الدراسات المسرحية ، فحتى هذا التاريخ لم يكن بيوطيقا المسرح والدراما قد أحرزت تقدما ملحوظا على الأسس الأرسطية ، إذ كانت الدراما ما تزال حرا من النقد الأدبي ، في حين ظل المسرح والنظارة عرضين عن الدراسة العلمية المطلقة وفي هذا العام ، عام ١٩٣١ . نشر أندريه دي ريج ، بحثه عن احتمالات في الدراما ، ، كما نشر موكاروفسكي بحثه المسمى ، محاولة لتحليل مالي لظاهرة الممثل ، وبعد هذان البحثان . كما يقول المؤلف ، النواة التي دارت حولها أعمق أبحاث عرفها العصر الحديث حول المسرح في بين ١٩٣٠ ـ ١٩٤٠ ، وذلك بفضل جهود ، مدرسة براج ، . وكانت مدرسة براج السالفة قد تمت بتأثير نوأم يتمثل في المدرسة الشكلية الروسية ومدرسته ، وفي سيمبير ، اللغوية وهي لم تزث من فني صوصير مشروعه في تحليل كل ، أثر الاتصال السلوكي للإنسان من خلال سيوصفا عامة فحسب ،

بل أهم من هذا أنها ورثت تحديد مفهوم الإشارة بوصفها وحدة ذات وجهين هما الدال الحسي والمفهوم العقلي أو المدلول . ومن هنا بدأت مدرسة براج تهتم بمشكلة وصف الإشارات المسرحية وإبراز دلالاتها . فالحركة المسرحية ، من وجهة نظر موكاروفسكي ، تمثل الدال ، أما المدلول فهو الأثر الخيالي الذي يستقر في الوعي الجماعي . وقد أسفر اهتمام موكاروفسكي بالحركة المسرحية عن إخضاع الوحدات الجزئية لوحدة بصرية كلية ، كما أسفر عن اهتمامه الكبير بالمشاهد ، بوصفه صانع المعنى .

وأضاف نظرية مدرسة براج بصفة عامة في سيميولوجية المسرح ، هو أن المسرح حول «الشيء» إلى «معنى» . فالمنضدة ، على سبيل المثال ، عندما توضع على خشبة المسرح ، لا توضع من أجل وظيفة النفعة التي تعرفها في حياتنا العادية . بل لكي تكون شاهداً من شواهد العالم الدرامي . ومن ثم فإن المنضدة تعد في هذه الحالة رمزاً استعارياً . وهذا ما يدركه المتفرج بوعي تام ، فكل شيء على المسرح ، وكل حركة . وكل صوت ، كل ذلك تعرفه المتفرج بوصفه وحدة ذات مغزى ، تؤدي دورها في نص مسرحي متكامل .

وخلاصة القول إن جمهور المسرح يكون على وعي تام بأنه يعيش عالم المسرح . وبأن هناك خصيصة مسرحية في كل لحظة . فالكرسي على خشبة المسرح إنما هو كرسي مسرحي ، وكذلك الأضواء والموسيقى وحركات الممثل ، ومعنى هذا أن كل إشارة في الأداء المسرحي يتحكم فيها الجدل بين المفهوم والمحاصدق ، أو بين الدال والمدلول . ومن الملامح الأساسية للأداء المسرحي أنه يستخدم إشارات حركية محدودة ليولد منها طاقة غير محدودة للعناصر الحضارية ، وهو ما يمكن أن يسمى بالطاقة التوليدية للإشارة المسرحية . ثم وضع «موكاروفسكي» بعد ذلك الوظيفة السيميولوجية للحركة المسرحية بأنها علاقة مستمرة ومتبادلة بين الذات والموضوع . ومعنى الرغم من أن الممثل هو المحرك الأول للنظم الإشاوية . فإن العلاقة بينه وبين العناصر المسرحية الأخرى لابد أن ينظر إليها على أساس التبادل والتكامل . فقد تتقلص حركة الممثل إلى درجة الصفر ، في حين تتحرك العناصر الأخرى من حوله ، بحيوية لاستمرارية التداخل بين الذات والموضوع . وهذا ما تفعله المسرح الطليعي من إخضاع حركة الممثل إلى أدنى درجة . وفي هذه الحالة تصبح الفعالية الإشارية للأشياء في مقدمة الأداء المسرحي . وكلما كانت الإشارة غريبة عن المألوف ، كانت أكثر ثراء بمعناها السيميولوجي للمتفرج ، إذ أنها تجعله أكثر وعياً بالحركة المسرحية المتبادلة وعملياتها . وهذا ما سماه «برخت» بعنصر التغريب Verfremdungseffect في الحركة المسرحية .

على أن الدراسة السيميولوجية طلت بعد تلك الفترة الخصبة من نشاط مدرسة براج (١٩٣٠ ـ ١٩٤٠) مهملة طيلة عقدين من الزمان . حتى جاء «بارت» ، فرأى أن المسرح يعد حتى الآن حقلاً خصباً وحقيقياً لوصول المعلومات ، وذلك بسبب كثافته لعنه الإشارة . فالمسرح يقدم كل أنواع اللغة الإشاوية التقليدية والتشبيهية والرمزية والمعلومة والمجسمة . على أن «باوش» لم يستمر بعد ذلك في متابعة نظريته .

ثم كان الفصل الأكبر بعد ذلك للسيميولوجي البولندي «كاوران» ، في «الاسهام في تعيرات مدرسة براج الثانية» عن بحث له حول «الإشارة في المسرح» . وأكد أسس مدرسة براج في سيميولوجية العناصر المسرحية ، وأضاف إلى ذلك تغييره بين الإشارة الصنعية والإشارة المصنوعة . فالإشاوة الطبيعية هي تلك التي توجد ربما عاشراً بين الجسد والملبس ، مثل المرض وأعراضه ، أو الدخان والنار . أما الإشارة المصنوعة ، فهي تلك التي تتدخل فيها عملية الزخرفة المسماة من «الشيء» إلى «المعنى» .

[illegible] الإشارة الصنعية والإشارة المصنوعة . كان هو [illegible] السيميولوجية حينئذ . بين الإشارة الأنثوية والإشارة [illegible] . فالإشارة [illegible] يتسم بالثبات والاستقرار [illegible] لكل إشارة [illegible] على تحديد هذا التحديد على . [illegible]

أي بعد له ، على الرغم من أنه قد يبدو مفصلاً في كثير من الأحيان عند تطبيقه ذلك أن هذه الإشارات كثيراً ما تتداخل بحيث يصعب الفصل بينها على هذا النحو المحدد . فإذا كانت الإشارة ـ الرمزية ـ على سبيل المثال ـ تتحدد بالنسبة عند «بيرس» فإنه يمكن القول إن كل شيء على خشبة المسرح يعد رمزاً . وليست اللغة وحدها ، وعندما نتحاشى عن هذا التحديد بين الإشارات ، فإنه يتضح لنا أن كل إشاوة على خشبة المسرح ، لغوية كانت أم غير لغوية . إنما يقصد بها لفت نظر المتفرج وشد انتباهه إلى ما يجري أمامه على خشبة المسرح . بحيث يستخلص بنفسه ولنفسه من كل الوحدات المتفرقة مضموناً موحداً .

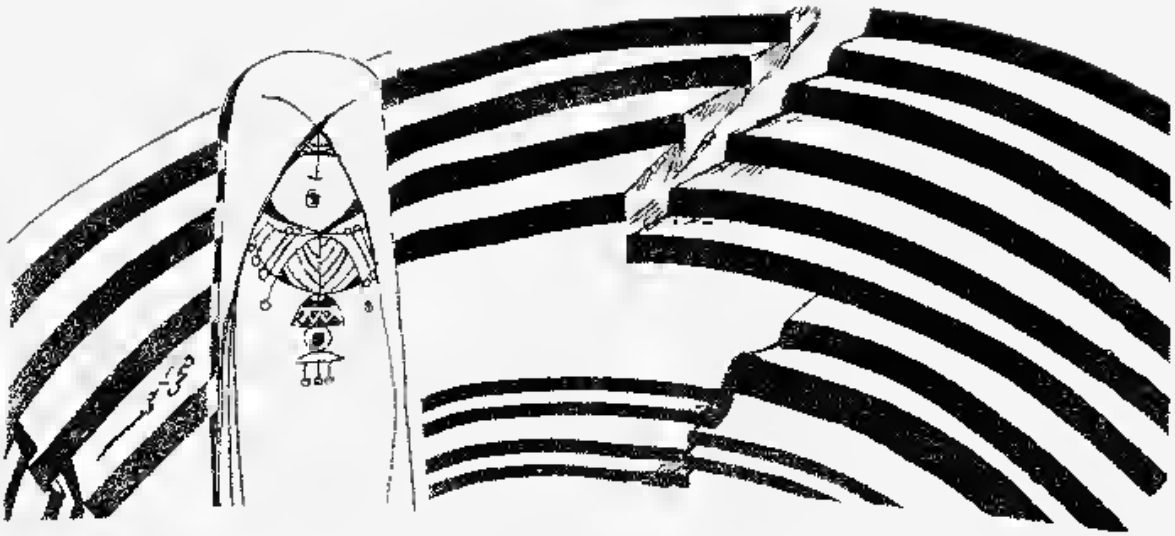
على أن الكلام إلى هذا الحد عن إشارات المسرح . لم يحرر البحث في الوحدات الإشارية في حد ذاتها . وإذا كانت رسالة المسرح لا يمكن أن تختزل إلى وحدات منفصلة ، يمثل كل منها إشارة ، حركته لها معناها الخاص بها ، فإن تفتيت النص المسرحي إلى وحدات صغيرة من المعنى يؤدي إلى أن يصبح التحليل السيميولوجي للمسرح تحليلاً أولياً . أما عندما نصبح في الحسبان أن الأداء المسرحي تمثل وحدة بحيث المتفرج من خلال عناصرها المتفرقة عن جسمها المحددة . وعندما نصبح في الحسبان أن مولد المعنى على خشبة المسرح يكون من الثراء والانسياب بحيث يصعب إرجاعه إلى عناصر متفرقة يعلن عن نفسها . فإنه يتحتم علينا عندئذ أن نبحث فيما يمكن أن نسميه النظام الكلي للأنساق المسرحية . وهذا النظام الذي يسعى أن نصل إلى تحديده لا يعني بكل نظام على حدة فحسب ، بل يعني أكثر من ذلك بتحديد العلاقات المتبادلة بين الأنظمة المختلفة . حيث نصل إلى القواعد التي تسمح للمعنى بأن يصل في بطء جدلي بين الممثل والمتفرج .

وقد سبق لجورج مونان أن أعلن في عام ١٩٦٩ أن الاتصال المسرحي يتم على نحو مزدوج الاتصال اللغوي بين المتحدث والمستمع . فكما أن الرسالة اللغوية تلقى الحاضر من المتكلم والمستمع ، كذلك يتم التوحد بين الممثل والمتفرج عندما يصبح استجابة المتفرج هي نجيبا الشعرة التي يرسلها الممثل .

على أن النقد الذي وجه إلى هذا الرأي ، من حيث إن عملية التوصيل المسرحي لا يمكن أن تكون مباشرة وموحدة بين الممثل والمتفرج ، وإلا كان المتفرجون جميعاً على درجة واحدة من الاستجابة ، كان عثاره التحذير من أن تكون وظيفة اللغة المسرحية هي نجيبا وطبيعة اللغة العادية .

إن عملية التوصيل المسرحي ينطلق من منبع ينطلق عليه المؤلف اصطلاحاً «منبع المعلومات» Source of information . ومن هذا المنبع تتفرع وسائل التوصيل المختلفة ، التي تتمثل في «الصوت ، والإضاءة» ، والحركة ، والمكان والزمان المسرحيين . فكل وسيلة من هذه الوسائل التوصيلية لها نظامها الخاص بها . ولكنها تلتقي في النهاية من خلال شفرة توحد بينها ، وتحولها إلى رسالة هدفها إدراك المعلومة الدلالية للعالم الدرامي المصنوع . لهذا فإن المتفرج قد يكون عارفاً بالنص ، كما سبق أن ذكرنا ، ومسبوقاً لقراءة ، ومع ذلك فهو يذهب إلى المسرح ليرى النص الدرامي مجسداً ، وهو مدرك كل الإدراك أنه لن يعيش الإحساس الجمالي نفسه ، الذي عاشه مع النص المكتوب . بل يدرك أنه يذهب إلى المسرح ليحصل على مزيد من الحس الجمالي بهذا النص . وهذا الفائض من الحس الجمالي ، أو لنقل الإدراك الجمالي المتميز ، إنما يصل إلى المتفرج من خلال نظم إشارية تخصه ، لأنها الاحتمال الأخير ، حيث كل إشارة لها نظامها ووظيفتها الخاصة بها ، وعلى المتفرج أن يعيها بعد ذلك إلى دلالات تتجمع وتتراكم حول هدف واحد . وهذا يحتم على المسرح أن يكون دائم الانتباه ، وشديد اليقظة لاستغلال كل إشارة على حدة ، واستخلاص المعلومة التي يجدها ذات معنى في الأداء المسرحي . وفضلاً عن هذا فإن المتفرج يعلم أن المعلومات لا تأتيه متسارعة مع سيل الأحداث زمنياً . بل إنها تأتيه متقاطعة ومتقاطعة ، وعليه هو أن يرتبها كيفما شاء للوصول إلى المعنى الذي يكونه لنفسه .

وبناء على هذا فإنه من الممكن تلخيص خصائص لغة الاتصال المسرحي بتكوينها السيميولوجية ، التي تأتي عن طريق منبعة متعددة ومتغيرة الخواص ، ومتقاطعها بالتأليف والتكامل ، وبتعدد دلالته في كل لحظة ، وأخيراً بتمركزها حول نفسها .



ولكن إذا كانت عملية الاتصال المسرحي بين خشبة المسرح والمتفرج تتم من خلال قنوات الأنظمة المختلفة ، وإذا كانت هذه الأنظمة يعمل كل منها وفقا لقواعده الخاصة به ، وهي في الوقت نفسه تسمح بتبادل ، لالاتها بين بعضها البعض من خلال مايسمى بالشفرة ـ إذا كان الأمر كذلك ، فإنه ينبغي أن نقف وقفة مع الشفرة المسرحية ، حيث إن الشفرة هي التي تسمح للمتفرج بالعبور بعالم الدلالات من نظام إلى آخر ـ وهنا يرى الكاتب ضرورة الفصل بين مفهوم النظام System ومفهوم الشفرة Code حيث إن بعض النقاد قد دوخوا على الخلط بينهما ، أما عند التحليل السيميولوجي للمسرح فإنه ينبغي أن يظل التمييز بينهما واضحا .

فالنظم المسرحية ، كما سبق أن أشرنا ، هي مستودع من الإشارات والعلامات التي يعمل كل منها وفقا لقواعد التي تتحكم في تركيبها الداخلي من ناحية ، كما تتحكم في اختيارها والربط بينها من ناحية أخرى ، بحيث يكون كل منها على حد السواء ، قابلا لأن يترجم إلى دلالته الحضارية . وفي هذا المجال يمكننا أن نتحدث عن كل نظام من هذه الأنظمة على حدة ، أما الشفرة فهي التي تسمح لوحدة من النظام الدلالي أن ترتبط بوحدة من النظام التركيبي ، أي أنها تمثل مجموعة من القواعد التي تحكم مشكل العلاقات بين الأنظمة الإشاوية المختلفة .

ولكن كيف يمكن توضيح هذه الشفرة المسرحية ؟ وكيف تتيح الشفرة للمتفرج أن ينتقل ذهنيا من نظام إلى آخر . حتى يصل إلى الربط الكلي بينها ؟ وللإجابة عن هذه التساؤلات يقول الدارس إن الشفرة هي ما يعكسه كل نظام مسرحي من نظم ومواقف حضارية ، فكل المواقف الاجتماعية العمالة من الممكن أن تتحول إلى عناصر فاعلة في المسرح . وبناء على هذا فإن كل إشارة يمكن أن يجسمها مع غيرها ما يمكن أن نسميه بلاغيا بالجناس التام ، كما يجسمها مع غيرها في الوقت نفسه ما يسمى بلاغيا كذلك بالترادف . فالأنظمة المسرحية إذن متجانسة ومترادفة في الوقت نفسه ، وذلك بفضل الشفرة الحضارية التي تقرب وتوحد بينها .

أما ما يتحكم أساساً في الشفرة ، وفي حركة انتقالها من مجال إلى آخر ، فهو مطلق الدراما نفسه . فمطلق الدراما يبنى على أساس أن الدراما عالم مصنوع ، يتميز بجمعه بين مجموعة من الخصائص الطبيعية ، ومجموعة من وسائل التوصيل ، ومجموعة من الأحداث والأعمال المرتبطة بزمن محدود . وكل هذه المجموعات من الإشاوات تتحد لتكون نموذجاً حضاريا ، لا للواقع نفسه ، بل لما هو محتمل في الواقع . والعلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على أن ينتقل من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال . والمتفرج ينتقل هذه المسافة ، بل إنه يجد نفسه منغمسا في عمليتها ، لأن عالم الواقعي هو في حد ذاته عالم الاحتمالات . ذلك أن فكرة الإنسان عن عالمه لاترتكز على أساس مواقين محددة ، بل هي بالأحرى ترتكز على نظام معرفي واسع ، يتقبل دائما المزيد من النظم الفكرية .

والإنسان نفسه ليس سوى نموذج حضاري قابل لتغييرات مستمرة . وبناء على هذا فإن المسرح يقدم إلى الإنسان الشيء الملح الذي يسعى إليه على الدوام ، وهو البحث وراء المحتمل في عالمنا الواقعي . ولا يتحقق هذا المحتمل إلا عندما يتغير عالمنا الواقعي ليصبح عالم الاحتمال ، أي عندما ينتقل من الواقع إلى جو التخيل المسرحي

فالمتفرج إذن يعلم كل العلم أنه لا يذهب إلى المسرح ليرى شريحة من عالمه الواقعي ، أو ليرى شخوصاً انتقلت من واقع الحياة إلى خشبة المسرح ، بل إنه يذهب إليه ليرى واقعا افتراضيا . وهذا هو الفارق الأساسي بين عالم المسرح وعالم القصة . فعالم القصة قابل لأن يترجم إلى عالم الواقع ، أما عالم المسرح فهو يقدم بوصفه واقعا افتراضيا ومقنعا في حد ذاته ، حيث يتم الإقناع ، لا من خلال الوساطة القصصية ، بل من خلال الإطار المكاني «هنا» ، والإطار الزماني «الآن» ، والإطار الحواري «أنا» و «أنت» .

وعندما يعجب الدليل القصصي في العالم الدرامي ، فإن هذا العالم الدرامي لابد أن يكتشف من داخله ، أي من خلال الإشاوات المتعددة المتنوعة . وفي هذه الحالة لابد من أن يؤخذ أمران في الحسبان : الأول هو المشاركة بين الخصوبات الدلالية لنظم الإشاوات المختلفة ، والثاني هو التلاحم الدلالي والأسلوبي للحديث المسرحي في أثناء بسطه الزمني . فوحدة النص التي تتحرك عبر إشاواته الحركية وغير الحركية ، من أصوات ومناظر وإضاءة ... الخ ، تعتمد بدرجة كبيرة على ظاهرة عبور الشفرة من مجال إلى آخر ، بحيث إن أي معلومة دلالية يمكن أن تترجم منسجمة بشكل أو بآخر مع المعلومات الدلالية الأخرى التي تتولد من الإشاوات المختلفة

وخلاصة القول إن الأداء المسرحي يقدم إلى المتفرج عالماً مصنوعاً ، لأنه يمثل عالم الاحتمال ، عالم «كما لو كان» . وهذا العالم يغلب مماثلا مع عالمنا وغير مماثل في آن واحد ، وهذا ما يدركه المتفرج تمام الإدراك . ولكون عالم المسرح عالما افتراضيا فإنه يسمح بإقحام العناصر الخيالية والمتخيلة لأن تشارك في الدراما المسرحية ، دون العمل على تغريب قدرة المتفرج على شرف ما يجري أمامه . وهذا الاستعداد المهيأ لدى المتفرج ، الذي يحتاج ـ ولا شك ـ إلى تربية ثقافية وأسس معرفية تحصل بطول الممارسة ، شأنها شأن أي نظام حضاري آخر ، هو الذي يجعل المتفرج يقرأ الأداء المسرحي بلغة المجال الآخر أو البديل ، وهو الذي يجعله يسقط على النص المسرحي تكهناته بالأحداث ، وبالأسباب والمسببات ، ويجعله يملأ الفراغات المعرفية ، وأخيراً يجعله يدرك في آن واحد التماثل وعدم التماثل بين هذا العالم الافتراضي وعالمه الواقعي .

وإذا كنا قد وصلنا إلى أن المسرح حقيقة معروضة ، تتحقق أمامنا على نحو طبيعي ، فإن الشخوص المسرحية تصبح عندئذ المرجع الاساسي لهذه الحقيقة المعروضة ، كما تصبح المشار إليها على الدوام وإذا كان إدراكنا لعالمنا الواقعي مشروطاً بمعتقداتنا وخيالاتنا ومخاوفنا ورغباتنا التي نسقطها عليه على الدوام ، فإن عالم الدراما الافتراضي ، احتمال حقيقة ، يكون موضوعاً لمثل هذه الأحوال ، لا من جانب الشخوص التي تعيش بداخله فحسب ، بل من جانب المتفرج الذي يرصدها ويتابع كلامها وحركاتها وتمكننا أن نقول في البداية إن منطق الدراما المسرحية ـ على هذا النحو ـ هو المسئول عن تحريك المتفرج في مستويات ثلاثة : مستوى الإثارة التي قد تؤدي إلى الإعلان عنها بالضحك أو عدمه ؛ ومستوى تأكيد موقفه من خلال مواقف الشخوص المسرحية ؛ ثم مستوى البحث عن الوحدة الكلية للنص المسرحي من خلال تجميع العناصر المسرحية المتفرقة

على أن منطق الدراما ليس مسئولاً عن تحريك المتفرج وحده دعنا وإدراكه . بل إنه مسئول كذلك عن التطبيقات المسرحية الأخرى كافة فإذا كان عالم المسرح هو عالم الاحتمال ، وإذا كانت معايشة هذا العالم بوصفه حقيقة مفترضة مشروطة بإمكانية تجاوزه عالم الواقع إلى عالم الاحتمال ، فإن كل ما يجري على خشبة المسرح لابد أن يكون مؤكداً لحقيقة عالم الاحتمال هذا .

وإذا بدأنا بالشخوص المسرحية في أقوالها وأفعالها ، فإننا نجد أن الحديث المسرحي يتمركز حول ثلاث علامات لغوية تحقق الوظيفة الأساسية لمنطق المسرح ، وهي تأكيد حضور « هذا » وهنا » والآن » ومعنى هذا أن عالم المسرح يتأكد بحضور الشخوص ، وحضور المكان وحضور الزمان ولاتأكد حضور الشخوص من خلال تركيز الكلام حول موقف الأنا والأنت الحدثي فحسب ، بل يتأكد كذلك من خلال الحركات والإيماءات . فالإيماءة والحركة في هذه الحالة ليست سوى تجسيد للذات الدرامية وعالمها على أن المثل لا يسعى عليه أن يتابع في الحركة والإيماءة الاقتصاد ما يعدي القيمة التوصيلية للموقف

وقد سبق أن أشرنا إلى أن لغة المسرح بعيدة كل البعد عن اللغة القصصية واللغة الوصفية ، وأنها تتمركز حول الحوار الدائم بين الأنا والأنت ، وبتصورها بصفة مستمرة في مواقف متبادلة ، فإذا « أنا » تصبح الأنت ، والأنت تصبح الأنا . وفي هذه الحالة لاتؤدي حديث الأحد والرد دور الموجهي المتصاعد فحسب وإنما تكشف الموقف الخاص في الظروف الاجتماعية الخاصة ، بل إنه يؤدي دور الديالوج المتصاعد كذلك إلى أن تتحول الحدود بين الأنا والأنت إلى حدود بين عالم الدراما وعالم المتفرج

وقد سبق للمدرسة الشكلية الروسية أن ميزت في لغة النص بين الحكاية Fabula والحكرد Plot أما العامل فهي الحكاية كما يمكن أن تحكي متسلسلة بالأحداث من بدايتها حتى نهايتها ، وأما الحكرة فهي التي نستخلص من نظام القص نفسه كما تحتوي عليه من حذف وتغيير وتتابع ووصف وعلامات تذكر ، إلى غير ذلك

وإذا كانت الدراما لاتصبح هذا التغيير ، حيث إن لغة الحوار لاتحكي أو تقص ، فإن لغة الحوار المستمر ، كما تتميز به من تقاطع ، تتطلب ـ مع ذلك ـ من المتفرج التركيز الشديد لكي يصبح لنصه منطقاً للحركة المسرحية التي تفاجئه من هنا وهناك مصاحبة للغة الكلام . وهذا معناه أن المتفرج يصبح لنصه شبه حكاية ؛ إذ إن هدفه هو الوصول إلى هيكل كلي يحكي ما يحدث أمامه

فإذا شئنا بعد ذلك أن نطرح السؤال الذي ربما طرح من قبل ، وهو : من هي الشخصية المتحدث على خشبة المسرح ؟ هل هو الشخوص الدرامية أم الممثلون ؟ فإننا نجيب بأن الممثل ، بصوته وإيماءاته وشكله ، لابد أن يكون مغلفاً للشخصية الدرامية التي صنعها المؤلف من قبل . على أن الممثل ليس وحده في الحقيقة المبلغ للرسالة المسرحية . بل إن الرسالة تصل إلى المتفرج من خلال الكتابة المسرحية . أي أنها تأتيه مصحوبة بدلالات الأنظمة الأخرى وفي هذه الحالة تصبح لغة الحوار شديدة التكثيف سيميولوجيا ، لا لأنها لاتضم وحدها مختلف الرسالة المسرحية ، بل لأنها ـ كذلك ـ تمسك بمعالم الشفرات الأخرى المختلفة ، وذلك بديناميكية الحوار تتفاعل مع دينامية المكان المسرحي

وليس المكان المسرحي مجموعة من المنقولات التي ينعكس عليها الإضاءة بشكل أو بآخر ، بل إنه بعد اختياراً سيميولوجيا يحمل مجموعة من الدلالات الخصائص التي تؤكد كذلك عالم المسرح الافتراضي وقد ظل المسرح متأثراً بالأساس المكاني الثابت فترة طويلة ، إلى أن استطاع المسرح الحديث أن يغير هذا المفهوم ليحيلا بجعل التأثير المعماري التقليدي الجامد مسلطاً على المتفرج ، بل يدع له فرصة مشاركة الممثلين في تشكيل الحدود المتحيلة وإعادة تشكيلها ، وبذلك يؤكد دور الإدراك الفردي في إطار التجربة الجماعية وقد ترتب على الخروج على الشكل التقليدي للمكان المسرحي أن يروت العلاقات المكانية الديناميكية في الأداء المسرحي ، التي أصبحت موضوعاً للتحليل السيميولوجي بدرجة عالية ؛ إذ إن المكان المسرحي بهذا المفهوم المتطور أصبح يكشف للمتفرج عن أكثر من بعد . البعد القريب ، والبعد الشخصي ، والبعد الاجتماعي ، والبعد الجماهيري

ومن المكان المسرحي ، والشخوص التي تتحرك فيه مديرة لغة الحوار مما سبقا ، ننتقل إلى البناء الزمني في العالم الدرامي ، نرى إلى أي حد تسهم شعريته في تأكيد العالم الدرامي ـ عالم الافتراض والاحتمال

ولست العوالم المحتملة سطحية وبعيدة أحوال ثابتة ، ولكنها تجري من الأحداث المتتالية تتمثل في مستويات زمنية أربعة المستوى الأول هو مستوى « الآن » المصطنع ، الذي تعيشه الشخوص المسرحية مع تجريبات الأحداث وهذا الزمن حاضر هائل مع دوام حركة الحوار ، ووظيفته الأساسية هي تأكيد حضور عالم الاحتمال .

ثم هناك الزمن الدرامي الذي يحيل الحاضر إلى الماضي ذلك أن اللحظة التي نشاهدها إليها موضوعها حاضراً لاتتكرر ؛ ومن ثم فهي سرعان ما تتحول إلى ماض يسقبل حاضراً جديداً ؛ ومن خلال هذا الانتقال المستمر من الحاضر إلى الماضي ، ومن الماضي إلى الحاضر ، تشكل متقاطع ومفاجيء ، يثير المتفرج المتوقع وغير المتوقع للأحداث وهذا الزمن الثاني يمثل في الحقيقة بناء المعلومات الدرامية في إطار زمن الأداء الحقيقي

على أن المتفرج سرعان ما يمسك بخيط هذا الزمن الدرامي ليحيله إلى نظام متتابع للأحداث ؛ لأنه يريد أن يضع لنفسه على الأقل تسلسلاً منطقياً من وراء الأحداث المتقاطعة والمتداخلة وهذا الزمن يرتبط بعامل الدراما كما سبق أن أشرنا .

ومن هذا الزمن المتتابع الذي يصنعه المتفرج لنفسه ، ننتقل إلى الزمن الرابع ، وهو الزمن التاريخي الذي تمثل الحقبة الواقعية التي تقف فيما وراء العرض المسرحي

وهكذا نرى إلى أي حد يسهم البناء الزمني في الكتابة السيميولوجية للمسرح . فهذه المستويات الزمنية الأربعة تؤكد عالم الاحتمال وما يحدث فيه من متغيرات ملاحقة ومستمرة ، بقدر ما تسمح للمحال الحامل من عالم الدراما والحقيقة الواقعية

إن عناصر الاتصال المسرحي بكل أنظمتها تتضافر ، ولاشك ، لتجعل من عالم المسرح ميداناً واحداً تحول فيه كفاءة التحليل السيميولوجي ، بقدر ما يكون العرض المسرحي مكثفاً . وبقدر ما تكون الإشارات قابلة لأن ترجم إلى دلالات تتبادل مع بعضها البعض ، يتحقق للمتفرج ثقافة اتصالية رفيعة أما إذا لم تكن الأنظمة المسرحية من الكثافة بحيث تسمح للمتفرج بالعبور دلالتها من نظام إلى آخر ، وإذا لم يكن قادراً على الكشف عن الحاضر والغائب في إطار موقف حضاري مثير . فإنها لن تشد انتباه المتفرج ولن تتحقق عندئذ الرسالة المسرحية الساحرة ، ألا وهي التجربة الفكرية الجدلية العميقة

فاوست في الأدب

تأليف : ج . دبليو . سمید
عرضه : عصام بهي

موضوع « فاوست » من الموضوعات الكبرى في تاريخ الآداب العالمية . ولا تكاد تجد كتابا في أوربا إلا وطرق هذا الموضوع في شكل ما من الأشكال الأدبية بوصفه جزءا خالدا من التراث الروحي والفني للحضارة الأوربية . بل إن الموضوع قد جاوز حدود أوربا وآدابها ليصل إلى آداب كثير من اللغات الحية واللغة العربية مثل واضح على هذا التأثير الواسع للموضوع . وتأثر موضوع « فاوست » المباشر وغير المباشر في أدبنا العربي يحتاج إلى وقفة أخرى

أما عن الكتاب الذي بين أيدينا ، فلا تأتي أهميته من أهمية الموضوع الذي يعالجه ، عن « فاوست » ، واتساع انتشاره ، فحسب ، بل يضاف إلى هذا أن الكتاب ، كما يشير المؤلف في المقدمة ، صادر ـ بتعامل مع وجود للأسطورة لم يتعرض إليها أحد من قبل . فبدا كانت هناك دراسات قد أجريت حول الأعمال الأساسية عن « فاوست » ، وعن كيفية نشأة الأسطورة وتطورها ، عن بدوس أحد من قبل دور الشيطان في الأعمال المكتوبة عن « فاوست » ، ولا عن كيفية اختلاط شخصية « فاوست Faust » بشخصية « فوست Fust » الذي شارك في استغلال المطبعة بعد اختراعها ، بل لم تحاول دراسة ما تتبع الأعمال الكثيرة التي حاولت أن تكمل « فاوست » جوته أو تعيد كتابته

والكتاب لا يتعامل مع كل عمل أدبي على حدة ، ولكنه يتعامل مع « موضوعات motives » التي تشيع في الأدب المتصل بشخصية « فاوست » ، لأنه لو درس هذه الأعمال معرفة لضاع جزء كبير من جدة الكتاب وأهميته معا ومع الاعتراف بصعوبة هذا المنهج ، الذي يبعث الحديث عن العمل الأدبي الواحد في عدة فصول ، فيضطر القارئ إلى متابعته في كل فصول الكتاب تقريبا ، هذا إلى جانب تكرار الحديث عن أعمال بعينها مثل الأعمال الأساسية في الموضوع ، والاضطرار أحيانا إلى اختصار الحديث عن عمل أو أعمال أخرى اختصارا ـ مع الاعتراف بهذه العيوب التي يضطر إليها من يستخدم هذا المنهج اضطرارا ، يظل هذا المنهج ضروريا في بعض الأحيان ، حين تكون هذه الأعمال كلها ـ أو جلها على الأقل ـ قد درست عملا عملا وصادت في حاجة إلى وحدة موضوعة تجمعها معا في إطار واحد

ولا شك أن الكتاب ، من جهة أخرى ، يطلعنا على صور بعضها بكتبه دراسة مأثور موضوع أسطوري أو شعبي في أدب أمة من الأمم أو في آداب أكثر من أمة . فالكتاب في الحقيقة يدرس كل الأعمال الأدبية الأوربية التي كتبت عن موضوع « فاوست » ، وهذا جهد لم يكد أحد يقوم به في دراساتنا الجامعية ـ أو الأدبية بصورة عامة ـ اللهم إلا بصورة جزئية إلى حد كبير

بعد هذه المقدمة ، التي أعتقد أنها كانت ضرورية ، يدخل إلى موضوع الكتاب ، الذي تقدمه المؤلف بمقدمة يتتبع فيها نمو « فاوست » من القرن السادس عشر إلى وقتنا الحاضر . وفي هذه المقدمة نرى كيف تكونت شخصية « فاوست » التاريخية (« فاوست » بين شخصية تاريخية محضة ، فقد ولد عام ١٤٨٠ وتوفي عام ١٥٤٠ أو ١٥٤١) إلى شخصية أسطورية . تتصل بالسحر في إشاعات وحكايات ، وما دخلها من عناصر حكايات سحرية شعبية . حتى تضخم الموضوع وأصبح على ما عرف به في الطبعة الأولى (التي شاهد جوته) . التي نشرها جوهان سبايس Johann Spies عام ١٥٨٧ ، إعدادا من ورائه إلى الترويج لحكايات السحر . وإلى الوعظ بتصوير ذلك الرجل الذي حاول مجاوزة الحدود في تحصيله لمعرفة الإنسانية . وقد أعيد نشر (تاريخ) « فاوست » كثيرا منذ القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر على أيدي عدة مؤلفين

وبعد الإشارة إلى أن هذه المؤلفات ـ التي تعتمد أصلا على الروايات الشعبية ـ هي التي تعرف من خلالها كل من مارلو Marlowe وجوته Goethe وغيرهما على موضوع « فاوست » قبل ترجمته عشرة « سبنسر » إلى الإنجليزية . وهي الترجمة التي اعتمد عليها مارلو في مسرحيته « الدكتور فاوستوس Doctor Faustus » . وفي هذه المسرحية نجد « فاوست » ـ بطله الأول ـ مثلا ، قد منح بكرة في عدة الإصرار على التطلع إلى ما هو أكثر من إمكاني . فروحة موضوع الرؤية التي مكنه من تحريك أن تطلعه هذا عبر أي حدود . قد كاد تشكيل « مارلو » لعناصر العمل الشعبي في هيكل مسرحي متكامل قد عمق هذه العناصر المقدرة على السيطرة . والتأثير على الأقل . في كل الأعمال التي تلت عن « فاوست » حتى الآن

وبعد أن حملت الفرق الشعبية المتجولة مسرحية « مارلو » ـ أو نسخة شعبية منها ـ إلى ألمانيا الأولى . ظهرت في أعقاب أعمال شعبية عديدة عملت « مارلو » وإن أضعفت أهم عناصر السحر والترويج . ومن خلال هذه الأعمال يتتبع « ج . ف . ليسنج G. E. Lessing » أول موضوع « فاوست » . فكان أول من لفت الأنظار

* J. W. Smeed Faust in Literature; Oxford univ. Press, 1975 *

في المانيا إلى «الإمكانيات الأدبية الجديدة» في الموضوع، في وقت كان المثقفون الألمان يردون به الأدب الشعبي «الساذج»، وبخاصة إذا ما كان يحتوي على عناصر سحرية. وقد شجع نسج جوته هذا، بأن كتب هو نفسه في الموضوع - فيما يقال - مرتين (وإن لم يبق مما كتب إلا وصف مقتضب ومئات متفرقة)، واضعاً التقبل الأساسي على موضوع التطلع العقلي للمعرفة. وبعدئذ بدأت الأعمال الجادة عن «فاوست»، في التتابع، بأعمال هيدمان P. Weidmann وجوته، كما نشأت مدوسة «العاصفة والاندفاع» Sturm und Drang الموضوع لأنه أخلاقي، ولأنه شعبي. وكان الموضوع فرصة للرومانسيين لكي يعرض كل منهم وجهة من خلاله، بل لقد ارتبط «فاوست» في أعمال كثيرة بالإصلاحيين الألمان وبثورات الفلاحين وبقضايا سياسة واجتماعية في المجتمع المعاصر.

ولقد حاور موضوع فاوست حدود الأدب إلى التصوير والنحت والموسيقى. ومن الطريف أن «فاوست» جوته قد أعيد كتابتها في لحنة باليرية، كما كان موضوع فاوست لعبة الحياة للدائر معلوف، وأيضاً فقد قدم في عرض للكلاب في القرن الثامن عشر، كما وجدت لطمات بريدنه ونمائيل من الصيني لمفستوفيليس!

بعد هذا الاستعراض للأسطورة وتطورها وأثرها العام في الفنون والأدب ندخل الكاتب إلى فصول كتابه، مخصصاً الفصل الأول لـ «فاوست موضعه شخصية وعمودها التعبيرات في التفسير والدوافع»، حيث يعقب في هذا الفصل الدوافع المبعثرة التي حملها كل كاتب حاكمة في شخصية فاوست. على الرغم من أن المعالجات النثرية للموضوع كانت حشية ومحدودة. فقد خصصت قدراً للأس به لحب الاستطلاع العقلي عند فاوست، وإن كانت قد أدانت هذا الرغبة في المعرفة، وجعلتها، مع النعرة والكبرياء، والحسد، السبب في سقوط فاوست بين دواعي لوسيفر Lucifer، كما كانت هذه الصفات نفسها - في المعتقد الديني - السبب في سقوط الملائكة «الأحرار».

هذا في حين تعيب هذه الرغبة في الإدانة عند ماولو، على الرغم من دعوته لنا لتأمل موضوع الشر الذي يلبي حراء، لأن ماولو استهدف من وراء عمله أن تحمل عبقرية فاوستوس ووعته في محاورة «إنسانيته» من الأمور التي يمكن التعبير نفسياً عنها. أما كلنجر F. M. Klinger فإنه يتحدد من التساؤل عن المادي، الجمعية التي تحكم الكون، مع لمثيلها أخرى، نقطة الانطلاق، حيث تأمل فاوست أن يعرف الغرض من معاناة الإنسان، والأسباب الكامنة وراء عياب العدالة الأخلاقية.

وحيث تحلم فاوست ماولو بأن يكون نصف إله عن طريق السحر، فإن بطل «انصياعه الأولى لفاوست» Urfaust، عند جوته يشعر بأنه شبه إله، وهو يحملق في «علامة الكون»، ويتنحل لنفسه وضعاً أعلى من الإنسان حين يدعي المساواة مع «روح الأرض»، وفي «فاوست» جوته الكاملة يبدو مؤكداً الانطلاق من حب الاستطلاع العقلي موضعه دافعاً أساسياً وراء التعاقد مع الشيطان، ولكنه تحول بعد ذلك إلى «الرغبة في التجربة» أو «النشاط الذي لا يكل»، على نحو يجاوز مجرد حب الاستطلاع. إن جوهر فاوست - عند جوته - هو الحث على القيام بكل تجربة يستطيع الإنسان أن يجربها.

وفي الفترة الرومانسية مالت شخصية فاوست لأن تصبح شخصية مأساوية أكثر منها شخصية شريرة. وبالرغم من هذا وجدت أعمال تميل إلى وجهة النظر المتقدمة. التي تدين فاوست من وجهة نظر دينية، ولكنها أعمال قليلة نسبياً. بعد أصبح معتاداً أن يرى فاوست وقد صلح وانقذ. بل إنه ظهر في بعض الأعمال موضعه وحلاً جذرياً صلى طريقه إلى حين، فهناك عدد لا بأس به من صور شخصية فاوست التي تجرؤ محاولاً فعل الخير تساعده شيطانية، على الرغم من أن هذه المحاولات باوءاً ما تنجح.

وفي بعض الأعمال الأدبية الأخرى يبدو فاوست ممثلاً الصراع بين الرغبات الحسية والدوافع العليا، أو ممثلاً روح الشك التي برزت في القرن التاسع عشر. أما أطرف تنويع حديث على الموضوع وأذكاه، فهو يتمثل في أن فاوست يستطيع إلى حد ما أن تمثل الإنسان الغربي الحديث إن لم نقل الإنسانية بعامة. وهذه هي رؤية بول فالري P. Valéry في «فاوستي Mon Faust». «فاوست» يظهر هنا صحة الثقافة الأوروبية الغربية، حيث كثف على ان يسأل أسئلة خطيرة، لا حول عنها، مهمكا بذلك في مشكلة المعنى. وفي «مورفولوجيا» شبنجلر Spengler للثقافة الإنسانية يرصف حصاره، أوروبا الغربية بأنها «فاوستية»، تعنى عليه النشاط ووروح المغامرة وعدم الصبر على الحصر والشوق الرومانسي. لكل مالا يمكن الحصول عليه أو تحديده.

وفي تطور متأخر أصبح فاوست مساوياً للعبقرية الألمانية، وأعيد تفسير الأعمال السابقة على هذا الأساس. إلا أن الطريف هو أنه لم تكتب إلا أعمال قليلة تصور فاوست عثماً خلاصاً، لا على أساس اوتماته بالروح الألماني، ولا على أساس المفهوم العام القائل بأن العلم بحاول المستحيل. ولقد شاعت حكايات عن بعض العلماء، تشير إلى أنهم أنجزوا أعمالهم العظيمة بمساعدة الشيطان. وعلى الرغم من شيوع هذه النظرة منذ عصر النهضة، فإنه يبدو من المدهش أنه لم يظهر أعمال أدبية كثيرة تصور فاوست وهو يسوق إلى الكمال في المجال العلمي الذي يختاره، ثم يعاود مفتشاً، وقد شلت المساعدة، عبر طبيعته، بأن حدود القدرات. والتخصصات العلمية، والمواد، تعرض عليه أن يتحقق قليلاً من مثاليته.

أما الفصل الثاني المخصص للشخصية التي تشدو، في كثير من الأعمال التي تناولت فاوست، البطل الحقيقي، وأعني به «الشيطان». والكاتب لا يقدم في هذا الفصل عرضاً «لتاريخ الشيطان»، وإنما يهتم، أساساً، بتطور وطبيعة الشيطان وصفاته الأساسية في الأدب المكتوب عن فاوست بحسب

في الأعمال المتقدمة عن فاوست، وبخاصة المسرحيات الشعبية، التي كان الوعظ الخلقي من أهم أهدافها، نجد الشيطان يلعب أحياناً دور الواعظ الذي يحذر فاوست من سلوكه الطريق الذي يسير فيه. وهذا ما اتجهت بعض الأعمال الجادة، حتى إن جوته نفسه يجعل الشيطان يريد الشر دائماً، ولكنه يشارك في الخير برغم إرادته.

ومن الأفكار التقليدية عن الشيطان فكرة أن هناك جيشاً من الشياطين المخصصين لمهام إغرائية خاصة، الذين يأتمرون بأمر إبليس. وهي فكرة بدأت من حديث الكتاب المقدس عن روح الغيرة، ووروح الكذب، وروح الربا. وهكذا. (وهذه الأرواح تمثل عالياً أدوات لأغراض الرب) وما إن اوتبطت فكرة أن هذه الأرواح تجند خطايا معينة، تغري الإنسان باوتكابها، بفكرة العهد القديم عن جيش الشياطين، حتى فتح الطريق لفكرة الجيش الشيطاني الذي يهتم كل فرد من أفراده، بمواطن ضعف معينة وخطايا محدودة. ومن الطريف أن هيدمان يقول إن الشياطين فيهان «الأصغر قدراً»، ويغرون بالزنا والطموح وما إلى ذلك من الخطايا، والأكبر قدراً، ويغرون الإنسان باليأس وعدم طاعة. وبناء على هذا ظهرت بعض العوائم التي تصف الشياطين. وفي بعض العوائم تظهر شيطان الدكاء Kluphentsteufel - الذي يغري الإنسان من خلال تطلعاته العقلية وتعرفه، والذي اوتبط فيما بعد بميفستو Mephisto عند جوته

وفي تحول آخر عند الأعمال الأدبية عن فاوست تميل إلى شيطان الفهر Hurenteufel إذ تركز على «حنا» الفهر، عند فاوست. وأذكى أمثلة هذا التحول نجدها في يائيه «فاوست» لهاينه Heine، حيث يغري الشيطان فاوست برؤية الجمال، ويكون هذا الشيطان وامض يائيه. وفي ملاحظات هاينه نذكر الحكمة القديمة التي تقول بأن الشيطان هو الذي اخترع رقصة «الجاليارد» galliard المرحة ليغري المؤمنين ويرضع المرمين. وعند لناو Lenau عند الشيطان يستخدم الموسيقى لإثارة «ذكريات ناعمة وذاعرة» عند فاوست

ونجد عند ماولو للمرة الأولى الرغبة في أن يسرق الشيطان الأضواء، بالتأكيد على وصفه بأنه ملاك ساقط، وبأنه يحمل الجحيم إلى حيثما يذهب. هذا في حين

يرتبط مفيستو ، الصياغة الاولى لفاوست ، جوته بالمصور العربي الذي كونه جوته لنفسه عن منشأ الكون ، والذي تأثر فيه بالكتابات الدينية والصوفية والفائلة Cabbalistic ، (والفائلة طائفة يهودية تؤمن بأن الرب يخلص من الشر يخلق العالم ، وأن الشيطان سيطر على الناحية السفلى التي تمثل الشر في مقابل عالم الخير الأعلى ، وأن الأرواح الآثمة تكفر عن إثمها بالتنقل في أجساد مختلفة عدة مرات حتى تصل إلى الكمال والتطهير انظر : د . محمد بدر اليهودية ص ١٦٠ وما بعدها) كما تأثر أيضا بالتراث الشعبي عن الشيطان . وإذا كان شيطانه الذي يعرف كثيرا ، وإذ كان لايعرف كل شيء ، (فهو يعرف أكثر من الإنسان ، ولكنه لايملم معرفة الملائكة الأطهار) ـ إذا كان هذا الشيطان على وفاق مع شيطان وحال الدين . فإنه يعكس أيضا صدى ، لمحاكيات إبليس ، القديمة . التي يقف فيها الشيطان مكرا القيمة الأخلاقية للإنسان . والمعول عنده ينطبق على رؤية جوته للشيطان موضحه شوكة أو مهماز يدفع الإنسان إلى اليقظة وعدم الركون إلى الكسل أو الرضا الأخلاق في معركته مع الشيطان نفسه

وعلى الرغم من طرافة هذه الفكرة ، التي تلمح الروابط بين مفيستو جوته وبين الأرواح الشريرة في المسرحيه وغيرها ، أو تراه تشخيصا لقوه كونيه ، فإنها تمثل نظره جزئيه ، فمفيستو يعيش حياته الخاصة ، ويعرض شخصيته ، ويبني مواقفا في احاديث غريبا على نفسه ولهذا نحب أن نرى موضعه شخصية مستقلة كل كل معومات الشخصية المسرحيه المستقلة . وإلا نحول في النهاية الى هيكل عظمي لا تدب في أوصاله حياة

ومفيستو جوته هو بعض الإيمان والمحاول ، وبعد لروح المعرفة ، فمثلون هم الذين يمكن أن يبرؤا من نظرته الهيكلة المرة . وحينما تأخذ شخصياته نفسها الجدية (فاوست) ، أو تقع في المعرفه (بكالوريوس) ، أو يتجاهل ماهو واضح (فاجنر) ، عند مفيستو ليؤكد على الحقيقه وفي النهاية ، حين تمثلي ، فاوست بالمطموحات النبيله ، يكون مفيستو هو الواقعي الذي يرده إلى فنائه . ومفيستو شيطان حاضر الذهن خفيف يدخله في بعض الأحيان يقين على فاوست اخلاقيا والأهمة الذاتية .

ولعل المشكلة الكبرى التي واجهت كل من كتب عن فاوست ، هي غلبة جعل الشيطان بطلا للقصة . فهو مما يسيء به من جبرية ، ومزاج ساخر ، وذكاء ، واستماع يصل الى حد السعاده الشريرة مما يجعل ـ كل هذا جعل بعض القراء يرون فيه «البطل» ، وأعاهم عن النتائج الموضوعيه (الشريره) لتصرفاته

وفي مرحلة أخرى لم يعد الشيطان روحا يؤمن الناس بحقيقة وجوده الموضوعي ، ولكنه مال شيئا فشيئا لأن يكون مجرد رمز للجانب المظلم من الإنسان . وقد يبدو لبعض الناس أن هذا التحول من الشيطان الموضوعي إلى شيطان داخلي ، يمكن أن يرى في «فاوست» جوته أو مارلو . والحقيقة أنا نجد بعقله البداية عند لياو . فعلى الرغم من أن مفيستو عند شخصية مستقلة ، وتقوم المسرحية على الصراع بينه وبين فاوست . فإن مفيستو يبدو . للحظات على الأقل . تقاسما الجانب من جوانب فاوست . وفي حواراهما يبدو فاوست في بعض مقطوعات وكأنه يحاور أنا ، الذات . وفي مأساة مارلو تظهر الشياطين مجسمة . وحين يساوم فاوست على حقيقة مصيرهم . يردون بأنهم ليس لهم شكل خاص بهم . ولكنهم يظهرون في الشكل الذي يسر فاوست ويرضيه . وربما فهم بعض الناس من هذا أن الشيطان له وجود مستقل . ولكنه بالنسبة لآخرين أقل حظوظه لم يكن يعدو الاعتراف بأن الشيطان لا وجود له إلا في عقل الإنسان . ثم أصبح بعد ذلك الباطن بالأشياء المتشابهة . أو بالأهواء الواضحة الساخرة . مما تمثل جوانه إلى مجرد رمز يمثل لصعوب الشك في قلب كل إنسان (عند توماس مان مثلا)

كل هذا بعدنا لتصريحات القصائد التي يوجهها مارلو وتوماس مان Thomas Mann بطرق مختلفة ، للشيطان . فإذا كان الشيطان يسكن عقل الإنسان ، فهو يعكس آراءه ومشاعره في وقت معين . وهو يتغير كما يتغير الإنسان . ويمكن أن نختزل إلى شيء لامعنى له . بل إلى بطلان . وعلى الأقل فإن شيطان عالمي موجود ، هناك ، ، معنى أنه مسموح له بأن يظهر . ولكن مع توماس مان نصل إلى نهايه الطريق ، فشيطان ، مان ، كشيطان إيفان كراماوزوف ، مجرد هلاس ، فهو ليس أكثر من ومز مضيع لجانب الشر في الإنسان . وباختصار ، فإن الشيطان بعد الكثير من أهميه ، وأمسك الناس عن الاعتقاد في وجوده الواقعي ، بعد أن فقدت وظيفته السحرية أهميتها ، إذا ماقورنت القدرات السحريه مما يستطيع العلم تحقيقه بوسائل طبيعية تماما .

ومن المكسب القول بأن الاتجاه المعاصر لإنقاذ فاوست قد شاوك في تقليل قيمة الشيطان ، فخلاصه لايتأتى ـ في أعمال أهل جيله ـ إلا بتقليص دور مفيستو

أما عن موقف مؤلفي أعمال فاوست من الطبيعة . فبتابعها المؤلف في الفصل التالي . حيث نرى مؤلف الكتاب الشعبي لايرى في الطبيعة إلا استلامها لساحر فاوست ، وإلا عجائبها التي يستخدم لتدهش السذج . ولتأكيد القوة ، ولتحقيق الشهرة والغنى أو للانتقام أما مارلو فكانت وثيقته للطبيعة أكثر وفة ودكاء ، على الرغم من أن موقفه منها مصورة عامة جدا ، غير مرتب . بل كان محببا للآمال هذا في حين كانت وثيقة جوته أكثر اتساعا ، فالطبيعة عنده توحي بالعالم المرئي بقدر ماتوحي بالدوافع الغريزية في الإنسان ، وأيضا بالحياة البسيطه بوصفها مقابلا للمدينة المصطنعة ، وفي الحق الثاني من «فاوست» يتسع الكلمة لتشمل الطرق المباشرة أو غير المباشرة التي تؤثر من خلالها الطبيعة في العالم الإنسان ، وكيف يشكل الإنسان مواقفه وسلوكه على غرار ما تنظمه من الطبيعة .

ويستخدم جوته ، للتعبير عن موقفه هذا ، ورموزا متعددة ، بداية من الملفا ، مع «رمز روح الأرض» ، أو وسم شخصية مثل «جريتشن Gretchen» التي تمثل «الطبيعة» التي يعيد حياتها فاوست «المثقف» ، وماشعه على ثيابها من أعياب شعبية الأصل أو الضياعه ، هذا غير الرموز المحرفة مثل «الشجرة الخضراء» ، والثوب الحي» .

وبعد الأعمال الرومانسية تتأخره عن فاوست شعور التحير في وجه العالم المرئي للطبيعه فمكرة أن الإنسان يعيش في تناغم مع الطبيعه ، وأنه يستطيع أن يتحول إليها طالبا التعاطف والراحه والصحح ، فشاب نفوذ في الرومانسية الألمانية ولكن المدهش أن كل الأعمال الرومانسية التي تناولت فاوست قد وضعت هذه المعاطفه المحزنة ، وفكرة أن الطبيعة يمكن أن تتواصل معنا . لذلك تنبع عندهم صور الصحاري والغابات المريبه والجداول المتدفقه ، ولكنها مسكونة بالخفافيش والضفادع والعرعار والبوم والعناكب ، وكل المكائنات التي ترتبط تقليديا بالساحرات ، والشيطان ، والسحر الأسود

وإذا كانت هناك أعمال عن فاوست أسبقها القرن التاسع عشر . وكانت أكثر تفاؤلا وحسية . ومالت إلى إبقاء فاوست ، تماشى بالنسبة للطبيعة انسجام الكون مع الدوافع العليا التي تميل إلى الكرم مع الإنسان ـ فإن فالبرجا ومان هما صنا أي وجهه نظر تقول بأن لمظاهر الطبيعة ، معنى ، (بأي مفهوم عادي أو إنساني للكلمة) أو أنها يمكن أن تستسلم حتى لأكثر الباحثين إصرارا .

ويعالج الكاتب في الفصل الثاني بعض المشكلات التي اوسطت موضوع فاوست ، من مثل مشكلة «الاسئلة التي لا إجابة عنها» ، والتي يتعمها فاوست على الشيطان بعد العقد . ولكن مفيستو لاجيب عنها متعللا ـ أحيانا ـ بأسبابه «الأسرار السماوية ، مثلا السقوط ، وأحيانا أخرى بأن مايعرفه لايمكن الإفصاح عنه إلا في لغة لن تكون ذات معنى ، أو هي في الحقيقة تجهله للإنسان

ثم يعالج مشكلة «الشرك في العقد» الذي يوقعه فاوست مع الشيطان وهي حرفية تعرفها الأساطير . فالعقود مع الشيطان عادتا ماتتضمن حذاءا من نوع ما فاحيانا تتحول هباته (من ذهب أو مال أو غير) إلى شيء لاقيمة له ، وأحيانا يشترط الشيطان ارتكاب عدد معين من الخطايا (ثلاث أو أربع) ويبدو المتعاقد أنه ارتكب خطيئة أولى بمجرد مع الشيطان ولعل أكثر الخدع دواما في أدب فاوست تلك التي ترتبط عمدة العاقد ، فعاوست برهن وجهه للشيطان على أن

تحديده قريبة عدة أربع وعشرين سنة . ولكن في نهاية القرن عشرة منه فقط مطالب عمله ، بحجة أنه خدم فاوست ليلا ونهاراً ، وأنه يحب أن يجازى مرتين .

ولقد وجدت هذه الشراك توجيهات فنية وفلسفية وسياسية في أعمال كثيرة من أدب فاوست ، تبعا للاهتمامات الفكرية والفنية لكل كاتب

وتشكل « العناصر السحرية » مشكلة ثالثة ؛ فقد عاش فاوست ومات أسطورته في عصر كان كل فرد فيه تقريبا يؤمن بالسحر ، ويؤمن بإمكان التعاقد مع الشيطان ، وبأن الشيطان ومن تحالفوا معه يمتلكون القدرة على التشكل وإيهام الناس بالسحر ، وهو الموقف الذي ينعكس بوضوح في الكتب الأصلية عن فاوست

أما مارلو فكان الموقف عنده أكثر تعقيدا وشكا ، إذ من المحتمل أنه رغب في أن يؤيد التراث السحري في الأسطورة على نحو ما ، وكان هذا بداية للموقف الأدبي الحاد من هذا الجانب ، وخاصة بعد أن بدأت أغلبية المثقفين عن النظر إلى السحر والشيطانيات نظرة جادة . وكما يقول كارليل Carlyle — فإن جوته « استبقى الثوب الخرافي للقصة ، ولكنه استبقاه ، من جانبه ومن جانبنا ، بوعي أنه وهم » .

وهكذا تحولت العناصر السحرية في الأسطورة إلى عناصر رمزية في كثير من الأعمال الأدبية الحادة ، في حين استبعدها آخرون نهائيا ، على الرغم من أنها من الملامح المميزة للقصة ، ويعول بها آخرون إلى مجرد حلم ، أو عالجوها في سخرية والحقيقة أنه بدون أيٍّ من هذه المواقف فإن استبقاء العناصر السحرية يصبح مخاطرة

أما الخلط الذي حدث بين شخصية فاوست وشخصية يوست ، الذي شاك في استقلال المطبعة بعد اختراعها ، فكان — في رأي المؤلف — ماثلا من الشائعة الواضح في الأسماء ، ومن المظهر الغريب الذي كان يظهر به يوست وهو يبيع نتاج المطبعة الأولى في الأسواق ، ومن ظهوره هو وشريك له في مظهر واحد وفي أماكن مختلفة في نفس الوقت ، هذا فضلا عن خداعه لمن يشترون مطبوعاته وادعائه أنه إنما يبيع مخطوطات قبل أن ينشر أمر المطبعة . وربما أثرت أيضا شائعات كاذبة المخطوطات عنه ، إذ أن موقفهم كانت قد أحدثت نكسة . وخصمة عامة كانت الظروف كلها تساعد على اتهام يوست بالسحر ، ثم على الخلط بينه وبين الدكتور فاوست . ولكن ما إن انصرم القرن الثامن عشر حتى أصبح كثير من الكتاب يكررون أن فاوست ويوست شخص واحد . وبالرغم من هذا فقد عمد بعض الكتاب بأن فاوست هو مخترع المطبعة وليس مجرد مستعمل لها ، لأن هذا يضفي بعداً جديدا لأعمالهم ، أو لأنه ، ببساطة ، يتيح الفرصة لحكمة هزلية أو لتسلية وأيضا فقد استعمل بعض الكتاب هذه النقطة في الهجوم على الإنسانية وثقافتها (كما عند كلنجر مثلا) ، في حين استعملها بعضهم — على العكس من ذلك — للدفاع عن الاختراع وفائدته ، بل جعلوا منه مفتاحا لخلاص فاوست (كما فعل مولينج Mölling وستولت F Stolte ، مثلا) .

ثم ينتقل البحث بعد هذا إلى دراسة ظاهرة تبادل التأثر والتأثير بين « التراث الشعبي والتراث الأدبي » ، التي تعد أسطورة فاوست وأدبه من أطرف أمثلتها متعددة شخصية فاوست بدأ شعبيا ، بالحكايات الشعبية ، ثم الكتب التي جمعت أخباره الشائعة ، ومسرحيات العرائس ، والعروض المسرحية الشعبية وقد استمدت جميعا مرحها من الروح والوسط ، كما جمعت بينها جميعا جنونة المركب الهزلي

وما إن وصل الموضوع إلى مارلو ، وأعاد تركيبه هنا وهكذا ، حتى استعادته الفرق المسرحية المحترفة لتمثيره في الحانات وأماكنها — خاصة — ليتقطعه ليصبح من مسرحيات العرائس ويعالجه أدبيا ، ويدعو عنه من الأدباء إلى متابعته في هذا وتعد الدنيز نفسه لمسرحيات العرائس في معالجات مالرمولر Maller Müller لفاوست . وربما يدين للكتب الشعبية أيضا أعمال « الصناعة الأولى لفاوست » جوته فإن طروف كتابتها تشير إلى أن « وسائط الموضوع بالأسطورة » واسعة جدا ، ولكنها ثانوية . أما في الجزء الثاني من « فاوست » فإن هناك عناصر مهمة التقطها جوته من مسرحيات العرائس ، وكان لها أثر في خطته .

وقد حاول العالمون على عروض العرائس الاستفادة من هذه المعالجات الحادة ، فحاولوا أن يأخذوا بعض عناصرها لمسرحهم الشعبي ، ولكنهم — في الواقع — لم يتجهوا شيئا ذا قيمة هذا في حين أن عمل من أجمل أعمال القرن العشرين بالمعنى يستعيدان الدوافع بالعودة إلى المنابع العتيقة ، الشعبية ، لبعض هناك ووجها أصيلا مكيفا من توجيه العمل توجيها جديداً ومعنى بذلك عمل توماس مان وهانز أيزلر H Eisler

ونخصص المؤلف بعد ذلك فصلا للأعمال التي كتبت مقتدا بفاوست ، لجوته أو استكمالا لها . فاوست جوته مارس تأثيرا يفوق تأثير أي عمل معروف في اللغة الألمانية

وقد اتخذ هذا التأثير طريق التأثر بالشخصيات ، وخاصة شخصية جريتشن ، ثم شخصية الشيطان ، الذي جرت محاولات كثيرة للحاق بتهجته الذكية المشاكسة

وقد امتد هذا التأثير أيضا إلى النقد الذي وجه إلى الجزء الثاني خاصة ، من وجهة نظر ذوقية أخلاقية ، ومن وجهة نظر جمالية معا . وقد تركز الهجوم على « الآلية » الكانتوبلكية وعدم ملاءمة ألوان النشاط التي قام بها فاوست للتكفير ، كما أسهب المهاجمون في الحديث عن غموض هذا الجزء ، وعن طبيعته المحاورة المسرفة ، وأحيانا عن افتقاده للحدبة

هذا كله وجدت محاولات لإعادة صياغة الجزء الثاني صياغة شعبية ، جاءت ناقصة ومبتذلة . كما جرت محاولات كثيرة لإعادة كتابة هذا الجزء أو إكمائه عجزه ثالث . وكانت كل المحاولات مدفوعة بالشعور بأن فاوست — بعد جوته — لم يكن يستحق الخلاص عبر أنه لا يكاد يثبت لعمل جوته من بين هذه الأعمال إلا تلك المحاكاة الساخرة لفيشر Vischer ، وإلا مسرحية « فاوست والمدينة Faust and the City » للكاتب الروسي لوناتشاوسكي Luna Charsky ، التي هاجم فيها فاوست لأنه حلم فاوست بتأسيس مجتمع جديد على أنقاض عدوه .

ونصل ، بعدُ ، إلى اللقاء بين « فاوست ودون جوان » ، اللذين كانا منذ البداية شخصيتين متصلتين ، بل متناقضتين . فأين فاوست المستغرق في دراساته وتأملاته من دون جوان الذي يتسكع تحت الشرفات ! ولكن ، أليس فاوست مصابا إليه دون جوان يساويان كل إنسان ؟ وهذه هي النتيجة التي توصل إليها الكثيرون بعد متابعة طويلة لكلتا الشخصيتين .

وكما هو معروف ، ظهرت أسطورة دون جوان للمرة الأولى في « ساحر أشبيلية El Burlador de Sevilla » ، التي يعزى إلى ترسو دي مولينا Tirso de Molina ، والتي نشرت سنة ١٦٣٠ وربما قبلها . وقد انتقلت الأسطورة في سرعة من أسبانيا إلى إيطاليا لتصبح — في حسبيات القرن السابع عشر — جزءا من عروض الكوميديا الارتجالية الإيطالية Comedia d'allarte وعن طريقها انتقلت إلى فرنسا وهناك قدم موليير مسرحيته عن « دون جوان » ١٦٦٥ ، وفي العقدين الأخيرين من القرن كانت سبع لثاثة شعبية لموليير تمثل في كل من ألمانيا والنمسا . وطوال القرن الثامن عشر كان هناك مزيد من المسرحيات المختلفة ، التي تتمتع بالحرية ، وتعتمد على مصادر فرنسية أساسا ، وربما على مصادر إيطالية أيضا . في نهاية القرن الثامن عشر استعاد الأدب الحاد الأسطورة مرة أخرى بأوبرا « دون جوفاني Don Giovanni » لموتسارت وما أثارته من مناقشات وتفسيرات

وقد جرى اللقاء بين فاوست ودون جوان على مستويين . الأول في مسرحيات العرائس ، التي أصبحت تعبر عن مواقف متشابهة في حياة الشخصيتين بمقطوعات واحدة . والثاني حين نشر هوفمان Hofmann « دون جيوفاني » ، وصور « على أنه يحاول ، مثل فاوست ، أن يكون أكثر من بشر ، وأن يحوز على الأبدية أكثر

هي حب لأي بشر فاتو واعتمادا على هذا التعبير الفرنسي دون جوان من فاوست ، بل أصبح نموذجا ثانيا من فاوست .

والرغم من هذا الشعور المتنامي بالتقارب بين الشخصيتين على نحو ما . هذ الشعور الذي دفع عددا من الكتاب إلى تخصيص عمل لكل شخصية فإن الشخصيتين ظلت متنافستين ، فاوست بعلته المعقلية التي لاترتوي . ودون جوان بشهواته الطبيعية د البهيمة . ولكن واو الغرب سبق في أعمال أخرى ، كما تحد في أعمال بيرو وتيرسو ، كما وصل تأثير هوفمان إلى عرب فطهر في صورة دون جوان عند كل من موسيه وجوبيه

وفي القرن العشرين ظهر عملان استلهما تخصيص دون جوان من العاصفة الرومانسية . وأبرز كلاهما الدعوة بوصفها مرحلة مراهقة في تطور الإنسان . هما لك ظهر دون جوان وهو شخلص من هذه المرحلة ويصبح . في كل حالة . أكثر شبها بفاوست منه بدون جوان في «الإنسان والإنسان الأعلى Man and Superman » لجرنارد شو ، يدرك دون جوان أن عادته للمرأة كانت تعتمد على وهم ورومانسي » وأنه كان هو المطارد ، وأنه مجرد صيحه للطروف البيولوجية . وتعمل دون جوان عند ماكس فريش Max Frisch ملامح غريبه من ملامحه عند شو . ولكنه يعتد في عدم الرضا عندون جوان فريش يعد مطارده قرأه نوعا من السكر يسعى المتخلص منه للوصول إلى الهدف الأسمى ، وهدف دون جوان هو للمطلق الخالص . المطلق العقلي ، فهو نموذج أقرب إلى فاوست منه إلى كازانوفا

وأيضا تعد خرست الحركة في الخط من العكسي . أعني الوصول بفاوست إلى مشابهه دون جوان في «فاوست دف مارلو F Marlow عند فاوست يتحول في محاولته امتلاك أسرار تطبيعة . من فهم الحياة إلى الاستمتاع الحسي بها . ورغم هذ يبدو أن المؤلف حاول أن يوحي به هو أن حث فاوست غير المعرفة ، والقوة ، وأسرار الطبيعة ، وحث دون جوان عن الحب ، هما مظهران لزوج واحد .

ويصعب المجال عن الوقوف عند الأعمال الكثيرة التي تمت أيا من هذه الاتجاهات أو عند رأي المؤلف فيها . فمن الواضح أن الأعمال التي تحملت من فاوست دون جوان ، وهي كثيرة ، قد حولته إلى شخصية مأهولة . فاوست تحب أن تكون شخصية معقدة ، بوصفه تجسيدا للفردية المتمردة للإنسان الغربي . وللبحث عن التحقق الذاتي في كل أشكاله . فالتعليل من أهمية قصيه للمعرفة ، وتعامل أو تساؤل شان التعطش إلى القوة والألوان المرتبطة بها . والتركيز على الشهوانية . كل هذا تحط من عدو فاوست . وكل الكتاب ذوي الشأن الذين عدموا الجانب الشهواني من فاوست . مارلو وجوته وليناو وبوشنر وتوماس مان . مرجوا هذا العنصر في الشخصية بوصفها كلا . فيها في أعمال أقل شأنا ، يكاد يسمع نهدة اوبناج إو خضع كتابها السؤال الصعب عن عدم الرضا وحب الاستطلاع الذي لايريح ، لصالح موضوع الشهوة عند فاوست ، وهو موضوع ذو مطلقات عقلية أقل

وهكذا ، فإن الجانب الأعظم من الأعمال التي صورت دون جوان مشابها لفاوست ، أو العكس . هي أعمال إما متكلفة أو مضطربة . وقليل فقط من هذه الأعمال ـ بينها أعمال لينا و بوشنر وشو ـ قد نجح في إضافه بُعد جديد بتصوير إحدى الشخصيتين في رباط مع الأخرى ، بل من المحتمل أن هذا الارتباط ، في الأعمال الأخرى ، أصبر أكثر مما ينبغي

ويشير المؤلف في الفصل الخاص بـ «فاوست والعلم » قصة صالة تأثير الشخصيات العلمية التي شهدها العقدان الأخيران في الأعمال التي تعالج أسطورة ، مهم أساساً تصوير الرغبة العارمة للإنسان في المعرفة ، والسيطرة ، وفي اكتساب البد العلى على بيئته وحتى الثورة الصناعية ، التي أحدثت في المحيط الطبيعي للإنسان تغييرات بجسب العاصفي عنها . بادوا ما أشير إليها

وبعملا لحدد الظاهرة يرى المؤلف أن العلم هو نتاج العلم ، وأن أي وجهة نظر تعتمد فقط على بعد الاستخدامات والمحاولة في عمل علي دون أن تضع في حسابها التقاليد العلمية ، هي وجهة نظر قاصرة وسادجة . ولكن ماثير المشكلة . هو أنها تشدد في الأدب خاصه . في كل استعمالاتي للعلم . استجابة لشيء ، ما في عصر الكاتب أو بيئه أكثر من هذا . فأنا ـ يقول المؤلف ـ لا أفضح أنه يجب أن يكون دوست دمعاصرا ، ليكون في فإن معالجة هذه الأسطورة . بشخصيه ، يلزمه منها أن تقع على مشكلات جديدة . أكثر مما وقعه في أي أعمال أدبية أخرى . ولكن حتى المشكلات الجديدة ـ بل هذه المشكلات على وجه التحديد ـ تحتاج باستمرار . إلى مراجعتها وإعادة تقديمها كلما تغيرت المعرفة العلمية وتغيرت معه الإنسان .

ولايمكن إغفال أثر «فاوست د جوته » والمناقشات التي أثيرت حولها خاصة . فقد جعلت من فاوست في خيال أغلب المثقفين الألمان د نموذجا آخر للدون جوان د . بتجرد النشاط الذي لايهدأ . أكثر مما تمر، حب الاستطلاع الذي لايروى ـ كما أن امتصاص العلم عن الشعر ، وجعلها تضعين متعارضين ، كان له أثره أيضا ، هذ فصلا عن الشعور بأن المشكلات التي يطرحها العلم الحديث ومتطلباته لاساسيا أسطورة عربية من طراز اسطورة فاوست . وأهم من هذا كله أن أغلب الذين عاوسوا الكتابة من الألمان في منتصف وآخر القرن التاسع عشر كانوا من المرحوا بين الذين اهتموا بالدرجة الأولى ـ في كتاباتهم ـ بمشكلة معيشه الفرد في مجتمع ماهتموا بالوقوف بين النزعات الفردية . الجماعة والعمليه . وبين مايطلبه المجتمع من الفرد من التزامات .

ولايعني هذا أن الاهتمامات العامة متطلعة في أدب فاوست . وفكرها قليله فقط إذ نجد مثلاً رواية دعام ٢٤٤٠ I'an 2440 ، لمرسيه Mercier ، ود فاوست وبرومثيوس د لهاغنر Hange وأحد الطابع الداوسي » . وبعض أعمال من القصص الخيالي العلمي والحقيقة أن العمل الذي يعالج أهم المشكلات التي يطرحها العلم الحديث ومتطلباته . ليس من أدب فاوست ، وهو مسرحية دحياة جاليلي ، لبرخت ، حيث يبحث في الصراع بين العلم والسلطة . والعلاقة الحتمية بين العلم البحت والعلم التطبيقي ، وواجب العالم في التأكد من أن كشوفه لاساء لاستخدامها

وهذا ينهي المؤلف فصول الكتاب ، التي أتبعها بعدة ملاحق ، أهمها الملحق الأول عن «الشخصيات المرتبطة بفاوست » ، من مثل اليهودي التائه ، وإيكاروس ، وبرومثيوس ، وقابيل (الذي ليس ثوب البطولة المتمردة على الصوفية للغرب وعلى حدود الحالة الإنسانية عند الرومانسيين) ، ومركشيس ، وشخصية دمانفرد د عند بايرون

ثم يتبع هذا كله ثبت كامل للكتب الأصلية عن فاوست ، والمسرحيات الشعبية ومسرحيات العرائس وقصائد «البالاد » ثم المعالجات الأدبية لموضوع فاوست ، وكلها مرتبة ترتيبا تاريخيا وهو يجعل الشيء نفسه مع الأعمال المتصلة بدون جوان مفصلا عن فاوست أو مرتبطاته ، ثم يذكر المراجع العامة والحقيقة أن هذا العرض للملاحق يضاعف من فائدة هذا الكتاب ، ويجعل من المستحيل على أي دارس لأدب فاوست ، وحتى أدب دون جوان ، أن يتجاهل هذا الجهد العظيم ، بل ويضع أمام باحثا مثالا تحتذي لما ينبغي أن يكون عليه البحث العلمي الجاد

ولعل عيب الفادة التي تحويها الكتاب هذ الصحيحة . وتصحح أيضا النوع الشديد فيها . وقد حاولت توصيل أكثر قدر يتسع المجال من هذه المادة ، بأمانه ، مع الالتزام الكامل بمنهج الكتاب ووجهة نظر الكاتب ولعل القارئ ـ بعد أن يفرغ من قراءة الكتاب ـ يسائل هل نجح المؤلف على دراسة الموضوع في جنس واحد من الأجناس الأدبية ؟ إذن لأعطانا صورة أكثر تركيزا وأعمق تناولا ، ولاعطانا صورة أوضح للأعمال التي تناولتها الدراسة . وهي كثيرة جداً . وخصوصا أنه ـ مدفوعا بالتنوع في الأعمال التي تناولها ـ قد أهمل الكثير من الجوانب «الفنية » في هذه الأعمال ، لاهتمامه الأساسي بالتطور «الفكري » للموضوع .

المسرح التجريبي

من ستانسلافسكي إلى اليوم

☐ تأليف : جيمس روس . إيفانز
☐ ترجمة : فاروق عبد القادر
☐ عرض : أسامة أبو طالب

«من أركان العالم المختلفة ، وبنبعة ظروف لا معرفها حق المعرفة ، تحدث أن يفكر عديد من الناس فى عدد من المجالات المختلفة حول قضايا الفن على نفس الأسس الطبيعية للإبداع ، وحين يلتقون بأحدهم الدهشة هذا الطابع المشترك بين أفكارهم جميعا » ـ ق ستانسلافسكى

تأسيسا على هذه الفكرة ، يواصل «جيمس روس ـ إيفانز» ـ مؤلف هذا الكتاب ـ بحثه عن «التجريب» فى المسرح الحديث ، تاريخه ، واتجاهاته ، وعلاقته بالتراث ، ثم مستقبل ما هو عالمى منه وهو فى كل ذلك يتمثل كل المحاولات السابقة والحالية ، داخل إطار واحد من «العمل» المسرحى بكونيته مشتركا فى النظرة إلى «الماضى» و«التراث» ، حيث المسألة ـ كما يراها «بوجين بربيسكو» ـ هى «إعادة اكتشاف الأشياء» . ذلك أن «ما نكتشفه أهم مما نبتكره» ، بل إن الابتكار فى حقيقته ليس سوى اكتشاف أشياء أو إعادة

بعض ـ تجارب العقول المبدعة ، أمثال «جروتوفسكى» و«بريخت» ، أولئك الذين يعرفون «قدسية الماضى» ، ويقيمون «بناءهم الخاص» على الأسس التى وجدوها قائمة حتى حين تتقاطعون معها أو يجاورونها

ويتناول هذا الكتاب «تاريخ التجريب» ويرده إلى أصوله ـ حتى السابقة على ستانسلافسكى ـ تلك المتمثلة فى عروض مسارح الشرق الأقصى أو العروض اليونانية نفسها . ويعرض المؤلف لمئة عشر مسرحا تجريبيا ـ أو كانت تجريبية فى

وقد تمثلت ثورته على «الواقعية» فى هدف اساسى محدد ، هو الابتغال المشاعر المردية لشخصياته ، بل بتغل «خلاصة» نقية للانفعالات . وبدلا من تحديد الملامح المردية للجماعات ـ كما كان يفعل «مسرح الفن» ـ حمل **مايرهولد** جماعاته تتحرك فى كتلة واحدة متناغمة ، مثل معاول يتسنى إلى العصور الوسطى وفى سبيل ذلك حرّب أن يستخدم الستائر بدلا من الملاط المسرحية ، وأن يبنى أنوار الصالة مضاءة مثل أنوار الحشة ، حتى يرجع من حرارة الجمهور ، ويتيح للممثل أن يعاشى الأثر الذى يحدثه فى الجمهور ، وأن يراه أيضا ؛ واقترب كذلك من تكنيك عروض السيرك وصالات الموسيقى ، مؤمنا أن «الأداء الصامت» أقوى من الكلمات التى هى مجرد دوحرفة على الحركة» ، وهو فى كل ذلك كان يسعى إلى فكرته المثالية عن العرض بوصفه عملية «مسرحه» أو «تمسرح» الهدف منها هدم أية محاولة لخلق الخيفة على المسرح

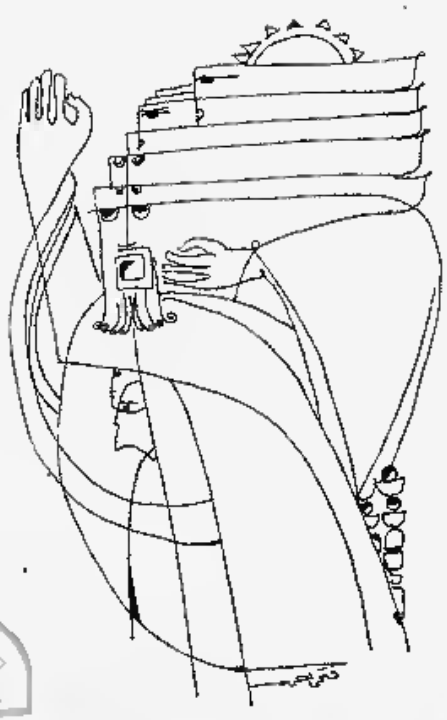
وأيضا لم يكن «مايرهولد» **مطلقا بتحريبه من الفراغ ، بل مستندا إلى جوهر المسرح كما يتمثل فى مسرح «الكابوكى» اليابانى أو مسرح «كاتا كالى الراقص»** فى الهند ، ثم إلى آراء «**مالفوف**» عالم النفس الروسى . وصاحب نظرية الأفعال الشرطية الشائعة المعاصرة له . إن مهمة المخرج فى نظره كانت ويجب أن تكون ـ هى أن «يعمل وعى على إثارة مستدعيات جمهور» المعروفة ، حين يعلمون أنهم مدعوون لمشاركة» ؛ هذا الجمهور الذى وحدكى يرى مايريد له المخرج والممثلون أن يرى ، لاعبين ، ثم تأتون نظريته فى نوع من «التدريب البيوميكانيكى» ، يتم عبه إكساب الممثل مهارة الرياضيين ولاعبى الكرة ، وتحويله إلى آلة حيه فى نفس الوقت أما هذه التدريبات فهى ليون من الرياضة البدنية ، الهدف منه هو تنظيم الاستجابات الانعكاسة والعضلية للممثل حتى يصبح مثل «الراقص» ، كل حركة يقوم بها وكل إيماءة محسوبة ومضبطة وتلقائية هذا بالإضافة إلى تدريبه على استخدام «المكان» حوله والإلتزام بتحديد علاقات مكانية دقيقة وبين زملائه الممثلين وبين الموضوعات من حوله . ومن ثم فقد طالب «مايرهولد» ممثليه بأن يستعيدوا بهائا كل المشاعر الإنسانية ، وأن يجلموا نظاما يقوم على قواعد

وبعد «**تايروف**» يذكر المؤلف مخرجا ووسيا آخر يمثل التحريب القائم على مزج إيحاءات **ستانسلافسكى ومايرهولد** والاستفادة منها فى خلق شكل مسرحى أكثر ثراء وأعظم تنوعا ؛ ذلك هو «**فاختانجوف**» الذى مزج بين «الخيفة السكولوجية ودوحة كبيرة من الوعى بظاهرة التمسرح ، داعيا إلى «واقعية حيالية» بوسائل «تحب أن تكون مسرحية» ، ذلك يتطلب من الممثلين ألا يفكروا «حول» الشخصيات «بل أن يفكروا «مثل الشخصيات ، فعلى الممثل إذن أن «يحا ويفكر مثل الشخصية التى يقمصها ، ولقد كان هذا الفنان صاحب اتجاه شعرى فى جوهره ، دقيقا فى عمله ، ورمانسيا فى روحه ، ساعيا وراء الصدق والقوة ؛ يرى فى الفن شيئا دائما وليس شكلا نهائيا، وعنده أنه إذا استطاع الممثل الوصول إلى شىء جديد فلا شك فى أنه يستطيع الوصول إلى شىء أفضل حتى بعد افتتاح العرض ، فإن الممثل يستطيع دائما أن يعمل على تطوير دوره

وبالخروج **فاختانجوف** ينتهى مؤلف الكتاب عرضه للأساتذة الروس فى فترة حافلة جدة ، مليئة بالتجارب المتواترة المخصبة . وسواء كانت هذه التجارب معتدلة أو متطرفة فإنها فى النهاية شكلت فهم فى مسرح «العرائس» المسرحى ، الذى ظل حيا ومؤثرا فى واقعية معاصريهم ومن لحقوا بهم من مخرجى المسرح الأوربى

ويعرض صاحب الكتاب بعد ذلك لـ «**إدوارد جوردون كريج**» و«**آندولف آبيا**» ، مسببا إياهما بالمخرجين «صانعى الرؤى»

فقد عمل «كريج» فى ثورة عارمة على «الواقعية» ، حيث كان «يحلم بمسرح يخاطب المشاعر من خلال الحركة وحدها» ، ومن ثم فقد كرس جهده فى اتجاه معاد لمسرح الواقعية المتصل بالكلمات فى حين أن أصول المسرح هى الرقص والحركة الصامت ، وأن «الممثل» هى أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير كانت «الواقعية» فى نظره هى مجرد «عرض» فى حين أن الفن يجب أن يكون «كشفا» . ولذا فإن الطريقة الموضوعاتية الجرفية مرفوضه لديه بهائا وعنده أن الممثل يجب أن يكون دمية «فضية» هائلة «مسرح الأداء الأ[illegible]



ثم نأتى بدايات القرن العشرين فنجد التجريب طابعا خاصا هو البحث عن «الطراحة والعراقة التى تشبه براءة الأطفال» ، فى عصر معقد ومزدحم وآلى ، وعثور ثالوث عبقرى للبحث عما هو بدائى فى الفن ، يتكون من «جوزيف شتاين» و«إيرنك ساتى» و«جاك كوبو» مؤسس مسرح «الفيو ـ كولومبى» فى فرنسا فى عام ١٩١٣ وتتحد هذه الحركة شكل الرقص القاطع لمسرح «الفن الشامل» ، المعقد بالآلة العبقرية والمؤثرات داخل الطابع الاستعراضى ، والعروض المسفة الزائفة للكلاسيكيات ، والطبيعية المسرفة فى مسرح أنطوان .

وتمتنهى التواضع يقوم «التجريب» لا على وهم الماضى أو إنجازات الطبيعيين ، بل على «شرف البحث» ، دون وضع برنامج مسبق «للمسرح الحر» .

المسرح المفتوح ، البسيط إلى حد مدهش ، دون أضواء على قاعدة الخشبة ، ودون «رواق» المسرح ، مع استخدام الديكور فى حرص واقتصاد ووفق «حوار» مناسب لكل مسرحيه ، «حوار» يمكن خلقه تقريبا باستخدام الإضاءة ، وإضافة عنصر أو عنصرين من العناصر الضرورية ذلك هو «فى التخيل» كما رآه وعمل على تحقيقه «جاك كوبو» .

**ويمتد خط «التجريب» بعد ذلك إلى «ألمانيا» حيث قدم الناقد المسرحى «أوتو براهام» ـ المتأثر بأنطوان ـ عددا من العروض ، محاولا أن يحرر المسرح الألمانى من عروضه المختلفة ، وأن يلحق بمسيرة الدراما الأوروبية المتطورة . أما بداية «التجريب» الألمانى الحقيقى فيؤرخ لها بعرض مسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» على المسرح الصغير من إخراج «ماكس وايبهاوت» ، تلميذ «أوتو براهام» ـ سنة ١٩٠٥ ـ حيث توالت عروضه المسرحية الدالة على السعى نحو تحقيق تجربه فى أن «يستعيد ذلك الامتزاج بين الممثلين والجمهور» ، الذى عرفه المسرح الإغريقى الكلاسيكى . كان أمل «وايبهاوت» أن تحتوى مسرحه «مسرح الآلاف الخمسة» ذا الخشبة المفتوحة ، المرود بكل الامكانات الحديثة ، التى تستوعب هموم الحياة الحديثة كما كانت «الخشبة» العظيمة تحتوى كل هموم مجتمع الإغريق عبر ان التجربة أخفقت ، لأنها كانت «دون الطرق التقليدية للحياة» ، ودون «أسطورة» ، ودون «انتماء نحو المطلوس» ، ودون «أيديولوجية يسعى لتحقيقها» ، ومثل «مايرهولت» كان «وايبهاوت» يستمد ـ بحرية كبيره ـ من تكنيك السيرك والمسرح الصينى والياباني ، كما كان هدفه المقدس هو تحرير المسرح من ثقل الادب وعبوده ، وأن يقوم المسرح من «حل المسرح» . لقد كانت عروضه أيضا مسرحا شاملا لكن الذى يهمنى له أنه ـ فى حقيقة الأمر ـ دأب على التذكير بأن المتفرج يجب ألا يبقى أبدا أنه فى مسرح ، ومن ثم فإن مايراد ليس أبدا بالحقيقى

ثم يأتى «فرانيهاوت» كذلك أنه «حرج تلميذا هو «إوجين سكانور» ، ذلك الذى اسكر «المسرح الصحفى» فى عشرينات هذا القرن . وكان الرائد الأول لما أصبح يسمى «المسرح الوثائقى» «وفى البداية كان «سكانور» تعبيريا ، ثم أصبح ـ كما يصفه «برنجت» ، الذى عمل مع «وايبهاوت» ثم معه ـ «صاحب أكثر المحاولات ثورية لإضفاء طابع ثورى على المسرح» ، حيث «المتفرجون يشاركون بهيئة تشريعية» ، وحيث «مثل المسرح برلمانا» . أما الهدف فلم يكن فى أن «يقدم المسرح «متعة جمالية» بل فى أن يقدم ويشجع على «اتخاذ موقف عملى من قضايا الوطن والمواطن» . أما «سبل تحقيق ذلك ووسائله فهى مشروعة» ، «بدءا من التكنيكات المعقدة» ، والآلات والروافع الضخمة ، إلى تدعيم الأصبعة الخشبية بدعامات من الحديد و«لأصبحت «كل ذلك كى تحقق الدراما هدفها فى أن «تعلمنا كيف نأصل ونطل على فهد الحياة ؟!» .

أما «الممثل» فحسب أن «يفكر لا أن يشعر» ، أن يعرض القصة لا أن يقمص الشخصية ، كى يتحقق «الإغراب» أو «التغريب» عند المتفرج ، فى مقابل التطهير الأرسطى المعروف فى التراجيديا اليونانية .

وقد اكتملت النظرية الجديدة لدى «برنجت» الذى أكد مسألة حذف الإحساس «المسافة» ، وسعى فى سبل تحقيقها إلى وسائل عدة ، منها أن يعمد إلى إنهاء بعض المشاهد قبل أن تبلغ الذروة ، وأن يقطع ـ بذلك ـ استرساريه الحدث ، وفى النهاية يخرج «المتفرج» عنصرا أفضل فى مجتمعه ، حيل يكون قد فكر فى الحدث ، واستخلص نتائجه

ويصبح «برنجت» مكتمل المفهم لتجربته حين يتساءل هو نفسه : «هذا أسلوب جديد فى الإخراج ، فهل هو الأسلوب الجديد ؟ هل هو تكنيك كامل بذاته كما هو ، وعندما «نتيجة محددة لهذه التجارب ؟ الإجابة هى كلا بالتأكيد هى طريقة واحدة ، بالطريقة التى اتبعناها نحن ، لكن التجارب يجب ان تستمر ، فالمشكلة قائمة فى كل الفنون .. وهى مشكلة كبيرة حقا» .

ومن «مسرح إعمال العقل» . إلى «مسرح الحواس» تكون الانتقالة إلى «مسرح العبوة» أو «كما يفضل «جيمس روس ـ إيفانز» أن يسميه ـ «مسرح الشوة» عند «أنتونين آرتو» ، وأيضا «مسرح الفرح» عند «أو جلكوف» .

وإذا ما لمسيره «الماضى والتراث» فإن كل أفكار «آرتو» لم تكن جديدة ، بل كانت مسبوقة ـ على الأقل فى بعضها ـ بتجارب «أنيا ومايرهولت ووايبهاوت» ، فى محاولة الأخيرين إزاحة الحائط الذى يفصل الجمهور عن الممثلين

أعلن «آرتو» الهجوم على المسرح الغربى الذى كان مسرحاً للكلمة والمؤلف . وعلى الأداء اللاعى المسمى «بالكوميدى فرانسيز» واستبدل بشعر اللغه «شعر» المساحة أو المكان ، مستخدما الموسيقى والرسم وعروض الحركة والإيماء ، والباتومايم ، والغناء والأشكال البدائية والتعاويذ والأصوات وقد صيغ ذلك بالرغم من وعيه بأنها جميعا أقل قدرة على «تحليل مشاعر شخصية» أو الكشف عن أفكارها أو صياغة حالاتها الشعورية بمثل دقة الألفاظ . ولكنه بهذا «الوعى» كان يؤكد قصد وطبيعة المسرح من حيث هى «تحليل للشخصيات» أو عرض للصراعات فى «القصايا ذات الطابع المحلى أو النفسى» ، تلك التى تشغل كل مساحة المسرح المعاصر وفى سبيل ذلك الهدف قاطع نهائيا «المعمار المعروف للمسرح» ، ونادى باتخاذ مكان آخر يشبه ساحة أو حظيرة ، يصمم كما يصمم الكنائس أو المعابد المقدسة فى «النسك» مثلا

وبالرغم مما يبدو من حدة هذه الأفكار فإن الرجوع إلى استانسلافسكي يمكن أن يعيد إلى تحقيق «الاتصال التحريري» بين التحريفين. ذلك أن استانسلافسكي كان يبحث حقا عن «مسرح لايصور الحياة نفسها كما تحدث في الواقع، بل يجسمها على نحو حاسم في أحلامنا ورؤانا». وراوتو» يؤكد ـ بعده ـ أن «المسرح لن يعود ليجد نفسه أبدا إلا حين يقدم للمسرح العناصر الحقيقية المكونة للحلم».

كل ذلك يؤكد أن «العمل التحريري» ليس مجرد اندفاعه أو هوجة، بل إن له حدوده الفعلية. وعليه فإن التحريف لايمكن تخطيه إلا في ضوء مالاتحرز من العناصر في المجال نفسه.

أما «أوديكوف» فقد كان اقتناعه الأساسي هو «أن المسرح يجب أن يعمل كل ماق وسعه كي يجعل المتفرج يصدق مايراه في العمل المسرحي».

وهو في سبيل تحقيق ذلك استبعد الرواق المسرحي، ونقل الحدث إلى مكان الجمهور ـ مثلما فعل مايرهولد وإفريموف ـ لكن على نحو أكثر أساسية. فأحيانا كان يحيط الجمهور بالحدث، وأحيانا يكون الجمهور في وسط الحدث، أو يجري الحدث على حشبات بارزة فوق رؤوس الجمهور... الخ هذا بالإضافة إلى قيامه بتطوير «المونتاج» في المسرح، واستخدامه موسيقى مصممة خصيصا لعرضه المسرحي. ولابد في النهاية من أن يستحب الممثلون للجمهور، كما استحاب لهم في تلك العلاقة الحميمة النادرة حيث «يتهاوى حائط الغرابة بينهما».

أما احتلافه الجوهري عن «أرتو» فيتمثل في جوهر مسرحياته التي كانت «ضيقة في أسلوبها اشتراكية من حيث المضمون». أضف إلى هذا أنه لم يكن من أهدافه الكشف عن مطلقة ماوراء الشعور، مثل «أوتو»، ويرى المؤلف أن «أوتو» كان ـ مثل كريج ـ صوتا على منارة ترسل الإشارات إلى أماكنها، وأن المسألة الحقيقية لرؤيته تتمثل في أنها تضع أمامنا إمكانية اتجاه جديد للعمل المسرحي

وتصل خيوط التجريب أخيرا بين «استانسلافسكي» و«جروتوفسكي» صاحب «المسرح الفقير»

فلقد أكد هذا الرائد البولوني أنه «لن تحقق الفن الدرامي الداخلي والمؤثر إلا الاهتمام بملك الخشبة وسيدها الوحيد وهو الممثل الموهوب»!!

وهكذا بحث «جروتوفسكي» عن «جوهر المسرح» موجده ممكن المحتمل دون أزياء أو مكياج ودون ديكور، ودون إضاءة، ودون مؤثرات صوتية، لكنه أبدا لايمكن أن يوجد دون تلك العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج، وقد «عرض «جروتوفسكي» ـ تبعا لذلك ـ «عرض السرقة الفني المسمى بالمسرح الشامل» وسماه «العرا شاملا» وبادى مسرحه الفقير الذي يعرض عليه العملية الروحية للممثل حتى يصل به ـ بعد سنوات من التدريب الكشكي العنيف والصارم ـ إلى تلك النقطة من الوعي الحاد ـ كما في لحظة الوحد ـ حيث يصل إلى «عطاء» لحظة الحب»

الممثل عنده هو «راهب» تحلق العمل الذاتي، وعقود الجمهور إليه في نفس الوقت، والعلاقة بينهما هي علاقة توتر سكرلوجي، تهدف إلى أن تجعلنا نعبر حدودنا، وتحللي من عبوديتنا، وتملأ جوانحنا، وتحقق ذواتنا...

وكما يفهم «برحت» يدفع المتفرج إلى التفكير، فإن «جروتوفسكي» يفهم بأنه «يرجعه» على مستوى عميق جدا، لكنه ليس أي متفرج، بل هو نوع خاص من الجمهور، ذلك النوع الذي يقرر بنفسه

ويعرض الكتاب بعد ذلك لإضافات الرقص الحديث، لمحاريب «مارثا جراهام» و«إلوين نيكولايس» حيث يؤكد أن أهم إضافة لتطور المسرح في العشرين عاما كانت هي الإضافة التي قدمها الرقص الحديث

وبعد أن أدركت «إيزادورا دنكان» أهمية ربط الحركة بالانفعال ـ وكانت أول من عمل ذلك ـ حتى اكتشاف «الإنسان الداخلي»، اتخذ جوهر الرقص الحديث مبدأ «أن تنبع الحركة من «الفكرة» ويصدر «العمل عن الانفعال»، وأن يكون الاهتمام بالحركة الأساسية المحددة دائما، لا بالخط والتكوين كما يهتم في الباليه ومن ثم تصبح «اللغة» في عروض مارثا جراهام هي الحركة، لكنها «الحركة الداخلية حتى تصبح الكلمات عاجزة». أما المسرح فلا بد أن يعود إلى اكتشاف «أصوله الدينية» حين تحدد صوت الإنسان وترسمها «في صراعه نحو الكمال» نحو ما يمكن أن يدعوه صوته في عين الله لا في عيني نفسه»!

أما «ألوين نيكولايس» فيختلف عنها اختلافا كاملا من حيث المضمون الأساسي لمفهوم الرقص الحديث، إذ يعتقد أن «الرقص يتجه نحو أن يصبح أكثر واقعية وتجريدا». ومن ثم فإنه يعترض على السكولوجي، ويدعو الرقص أن يتجه بحثا عن العلاقة بين الإنسان وعناصر أخرى. وأن يبتعد عن «التعبير عن الذات»!

بعد ذلك يعرض المؤلف لمسرح «الحجر والذهبية». وصاحبه «بيتر شومان» في أمريكا وهو مسرح الجماعة المرة، المسرح الخلاق الذي يقدم عروضه في أي مكان إلا المسرح التقليدي وهم يقدمون الحجر لجمهورهم في أثناء العرض. ويرون أن المسرح يصبح «صالحا» حين يكون له معنى عند الناس. لاغير

أما أعمالهم فهي ـ كما يصفها المؤلف ـ ذات تأثير خاص، إذ تقوم على وسط أمريكي بدائي قديم، صادق، لكنه يثير إحساسا عميقا وحادا، وعلى حكاية شعبية بسيطة، لكنها لا تخلو من حداثة، وهي تأثير الأسرار والطقوس الدينية

أما معمل الراحل «لي هولدرين» ـ في أمريكا أيضا ـ فهو المسرح الذي تصبح فيه الحجرة كأنها ثلاثة: الأولى، فهو مسرح التلقائية، والمغامرة، والكشف والقوة

أما المتفرج في هذه الجماعة فهو القائد أو الكاهن الساحر. وهكذا فإن التجربة تصبح عملية «عرض في الذات من أجل اكتشافها». والمسرح إذن ـ في تصورهم ـ ليس هو التسلية أو التحدث الثقافي. بل هو «خبرة بالحياة نفسها»، خبرة تتشكل من وعي أولئك الفنانين بعصرهم، عن تعبيرهم عن اضطراباتهم بالاستعانة عن طرق الصور أو الأسطورة

وفي النهاية يعرض المؤلف لمزيد من التجارب الأمريكية الأوبية «مثل الموسيقى الحية نفسها»، وفن «اللا موضوع»، وتجارب «جون كيج» ذات التأثير الكبير ـ مثل آرتو ـ في كل هذه التجارب الحادثة الآن. ولكنه يخلص إلى أنه رغم كل تلك التجارب، فإن المسرح مازال يضرب بجذوره إلى القرن التاسع عشر، من حيث يدور من الزمن والإضاءة، يقدم على خشبته تحديدها فوق الدوار المسرحي، أمام متفرجين جلسوا صفوفا متتابعة منتظمة، وبين الحين والحين يعمد المصممون إلى الخروج على هذا التقليد، عبر أمل يواجهون مقاومة عنيفة من جانب جمهور الخشبة المستعدة وعبرها من قواعد المسرحي العميق. وهذا الإحباط ـ بالإضافة إلى حقيقة أن المسرحيات اختلفت تجاربه إلى بيئات مختلفة ـ هو ما أدى في المسرحيات إلى تردد لاستخدام أماكن غير المسرح لتقديم العروض»

ثم يضم المؤلف إلى قائمة التجريب كلا من جماعة «الوودوس» في ألمانيا، وبادادين، والمسرح الحر، ومحاريب «جوان لينتورد» صاحبة فرقة «المعمل المسرحي» في سان فرانسيسكو، وفعل ذلك «المسرح الحي» ثم مسرح الشارع وأعمال «بيتر بروك» التي «تكسبنا الوعي» الذي يجعل أكثر تكاملا في جوانب إنسانيتنا كلها ـ على حد تعبير كارل يونج

وفي النهاية فإن كتاب «المسرح التجريبي من استانسلافسكي إلى اليوم» للمؤلف «جيمس روس ـ إيفانز» هو عرض ممتع جدا وممتع عميق، يكشف عن حقيقة فكرة التجريب المسرحي ويربطها بجذورها. ويوضح لنا دخيل بصورة الكثيرة للاجتهادات، بدءا من الجذور حتى آخر المحدثات صيحة. أما الترجمة العربية فهي سهلة وموفقة، وليس فيها أي غموض أو خروج «المصطلح» عن دلالته المألوفة. وكل هذا يؤكد جدية هذا الجهد العلمي لدارسنا المسرحي في أي من تخصصاته

عرض الدوريات الأجنبية

١ الدوريات الإنجليزية

□ فريال جبوري غزول

كتابخانه ومركز اطلاع رسانى
بنياد دايرة المعارف اسلامى

يبدو لنا من مراجعة الدوريات الصادرة حديثاً باللغة الإنجليزية أن هناك تحولين رئيسيين في التعامل مع النص المسرحي . السياسي والطقوسي . وهذان التحولان بالرغم من اختلافهما الظاهري إلا أنهما يؤكدان على أهمية الوقفة المسرحية في المسرح السياسي كما في المسرح الطقوسي بكون للعرض دوراً هاماً معناً موعياً ، أو منظماً مظهراً ، وقد اخترنا مقالاً لكل نحو من دوريات نقدية مختلفة .

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

المسرح السياسي

(أ) في بريطانيا

احرزا من مجلة عمل عنوان «الفصلية النقدية» الصادرة في شتاء ١٩٨١ والتي يصدرها قسم الأدب الإنجليزي في جامعة مانشستر مقال كتبه أستاذ الدراما في جامعة مالشستر ميك مارتن «البحث عن شكل في المسرحيات الحديثة»[1] ويتميز المقال بساطة تناوله للموضوع فهو يبدأ باستهلال خلفية المسرح البريطاني الحديث ثم يقوم بعرض ملخص لخمس مسرحيات مع تقييم لكل منها . ويمكننا أن نقول أن المقال محاولة تعريف أكثر منها محاولة تحليل

يبدأ مارتن صاحب المقال بالقول بأن التيار السائد في المسرح البريطاني الحديث هو عرض ومناقشة المشاكل السياسية والاجتماعية من وجهة نظر يسارية وفي أول الأمر كان هذا المسرح موجهاً إلى المثقفين وكان هناك تواصل بين الجمهور والمسرح . أما الآن وقد توسع المسرح اليساري فقد صار مهتماً بالشكل الفني ولا يكتفي برسالته السياسية .

١ ـ أما المسرحية الأولى المقدمة فهي بعنوان «عالم محنوك يا أسيادي لماري كيف[2] وعنوانها مستعار من كوميديا لتوماس مدلتون Thomas Middleton (١٥٧٠ ـ ١٦٢٧) وهي مسرحية تجعل الجمهور يشاهد ضاحكاً ساخراً عن التباين الاجتماعي . وهي تصور معركة في سياق الصراع الطبقي . وتصور المسرحية الجانب المهمش عبر شخصيات مثل «البرايت» المرأة الأوستقراطية وصاحب شركة وايته «حانيث» التي اتنامها ونهمة العمل الاجتماعي . ومدير في قسم الأمن (سكوتلند يارد) . وفي الجانب الآخر نجد عائلة سرايتلي وطبيب سكير وممثل نقابة عمالية وصحفي . وتصور المؤلف التناقض المكاني في تصرفات هذه الشخصيات ، فصاحب الشركة يريد أن ينال لقباً ارستقراطياً ومع هذا يتصرف كالمراهق في ملاحقته للفتيات . أما في الجانب الآخر فهناك الملاكم «بل» الذي لا يدخل حلبة الصراع اطلاقاً لأنه يتعفف مع مالقيه مسقفاً على أن يتظاهر أحدهما بالمرض قبل المباراة فيحتفظان بمقدم المباراة وهذه المناقصات تضحك وتقابل مابين الجانبين . وينجح المؤلف في اقناع الجمهور ـ كما يقول كاتب المقال ـ بأن صاحب الشركة مناقق وأن عائلة الملاكم مغلوب على أمرها ، ولكنه يحقق ذلك على حساب رسم شخصيات مسطحة ومع أن المسرحية ممتعة إلا أنها غير مقنعة فهي لا تجعل الجمهور على التصميم بأن كل مديري الشركات مناققون ، وفشل المؤلف يرجع لكونه لا يربط سببياً بين بؤس عائلة الملاكم ونفاق صاحب الشركة . ويبدو البؤس والنفاق متجاورين ومابعيد من فردية الشخصيات لا من نوعية العلاقات الاجتماعية ، أي أن المعركة بين الغالبين والمغلوبين لا تبدو وكأنها صراع طبقي .

٢ ـ أما المسرحية الثانية التي يقدمها صاحب المقال فهي مهن «للمؤلف نربصور حريفيش»[3] . والمسرحية تصور الوقائع التي مر بها العمال في شمال إيطاليا في عام ١٩٢٠ ومحاولتهم السيطرة على الانتاج . والمسرحية تركز على بحثين سياسيين عبر شخصيتين وليستين . كاباتشو «وتجراشي» فالأول يمثل الاتحاد العمالي الدولي وهو معروف إلى مذيعة بورين الإيطالية لتحول الرقص الجماهيري إلى ثورة شاملة . وهو يسير بالاستراتيجية السياسية بعكس «جراشي» الذي يلتزم بمصلحة الجماهير ولا يريد أن يعرضها للخطر ويرفض المواجهة الشاملة التي يدعو لها كاباتشو ويضيف صاحب المقال بأن المسرحية تشكو من قلة الاحداث وتبدو كمناظرة سجالية . وتمثل الشخصيتان اتجاهين سياسيين تفصلهما الخبرة والتشخيصية مع العلم أن شخصية «جراشي» تسمح بالكشف عن ابعاد درامية وإنسانية ولكن تطغى عليها صورة «كاباتشو» الذي

تحول من محرض إلى ثورى ـ مصادا التراما بالخط السياسى الرسمى الجديد بعد الانتخابات فى إيطاليا وهكذا سوى الافكار السياسية الخطيرة التى ينطوى عليها الجدل بطريقه رمزيه عن تجربه المشاهد

٣ ـ أما المسرحية الثالثة فهى مسرحية الكوميديا عنوانها "الرومان" فى بريطانيا للمؤلف هوارد بريتون[٥] وفيها يقدم الأديب عالماً ماضياً لموحى بالحاضر وعلى خشبة المسرح يتوالى عالمان عالم الكلتيين Celts حين يغزوهم الرومان ثم السكسون ، وعالم شمال ايرلندا المعاصر ويرى صاحب المقال أن السمة المسرحية صائمة فى الفصح الماضى احمهور نحق الكلتيين المحاربين فالضرورة يصبح حاضر أمامهم (الايرلنديين المعاصرين) الموارى له مفهما ومع هذا فقد فشل المؤلف فى رأى صاحب المقال لأنه يعتقد المراعد ، فالجزء الأول من المسرحية (عند غزو الرومان لبلاد الكلتيين) ينقصه المهارة والصقل فالاحداث مركز على العنف بشكل مستمر فيفقد العنف بدوره قدرته على الإثارة أو الصدمة . ويبدو فيه وكأنه مستخدم لغاية ايديولوجية . وهكذا يبقى الجزء الأول فجأة لا يهم إلا فيما تدر عن مواقف إنسانية كان يمكن أن تنمو من قيمة الرسالة الايديولوجية للنص المسرحى وفى نهاية الجزء الأول ينتقل الحدث الرومانى بدلته بدلة حدثى بريطانى وتضيع هموم ثاتركلى بحاربه باستخدام رشاش وفى الجزء الثانى من المسرحية الموارى للجزء الأول ينقل المؤلف إلى شمال ايرلندة . وفيه تعليقات بعولها الحدثى البريطانى نفسه ما قاله الحدثى الرومانى فى الجزء الأول ويرى صاحب المقال أن التوازى بين الجزء الأول والثانى يتم عبر التكرار لا عبر المماثل مما يثير شكوك المتفرج فى القضية . مع العلم أن التشابه بين الماضى والحاضر وارد . ولكن سوء تقديمه تخلق عند الجمهور رد فعل معاكس ويرجع صاحب المقال فشل المؤلف إلى ترجيحه عند تقديم الأحداث عنصر العنف الاختصاصى عوضاً عن توثيق أزمه المأساة الإنسانية وصمود هوية المقاومين فى الصراع .

٤ ـ اما المسرحية الرابعة عنوانها بعنى "ملموس" أو مهووس وهى للمؤلف سيمن نو[٦] وتجرى أحداثها فى صاحبه من ضواحى المدينة الانجليزية نوتنجهام خلال عامه يوم مايو ـ أغسطس ١٩٤٥ (أى بين يوم انتصار الحلفاء فى أوربا إلى يوم انتصارهم على اليابان) ، وهى فترة تكشفها هموم الماضى الحربية وتطلعات السلام المستقبلية وفيها يتركز المؤلف على ثلاث أخوات حول العملة ، وبينى الرومانسية ، و سائدرا الشخصية الرئيسية المصابة بالاعتصام . وهى تحاول أن تتعلق على مأساة موت ابنها الصغير خلال غارة جوية فتدعى بأنها حامل من أسير حرب إيطالى . ورد فعل الأختين بشراتى تباين شخصيتيهما ، فجون العملية تشرح الاحباطى ، و بينى الرومانسية تقنع سائدرا بالاحتفاظ بالجنين مع أن الجنين وهم فى ذهن سائدرا المضطرب ، التى تضطر أخيراً إلى الاعتراف بأن حملها لم يكن أكثر من حلم رجال . ويرى صاحب المقال أن المؤلف يبحح فى جذب انتباهنا إلى العواطف المتباينة من خلال اهتمامه بالتفاصيل والتقصى فتبدو الشخصيات معقدة ، ومقنعة ، وليست واجهه لبث أفكار معينة ، كما تتشابك العالم الخارجى مع عالم الأحداث الداخلى عبر التقارير الإذاعية وفى شخصية جوين الذى لم يخص الحرب لإصابته بالصرع ولكنه منضم إلى حرب العمل وفى النهاية عندما تواجه سائدرا زيف أوهامها تتجدد مأساتها وتنحدر . ويقابل هذا الحدث الخاص ، الحديث العام عن السلام وهكذا تختم المسرحية بالمفارقة

٥ ـ أما المسرحية الخامسة عنوانها "العوالم" وهى للمؤلف إدوارد بوند وملحق بها مقدمة بعنوان «أوراق المأساة»[٧] وفيها يوضح بوند نظريته وتصوره للمسرح السياسى فهو يرى أن الفرد يمكن أن يكون محور الدراما عندما يتجاوز فرديته ويصبح رمزاً لعلاقات أكثر عمومية . ويعد من أهم المنظرين للمسرح المتأصل فى بريطانيا ، ويرى بوند أن المجتمع البريطانى مجتمع لا عقلانى فى المرحلة الأولى ، فالعالم فى تغير والتكنولوجيا الحديثة قد غيرت الحياة ولكن النسق الخيالى الذى يحكم العلاقات الاجتماعية فى بريطانيا لم تتغير فما زال مرتبطاً بمفاهيم إقطاعيه كالسيطرة والإكراه ، والمجتمع البريطانى مسة سلطوية فرتكز على دعامتين المشليل والقمع ويشير بوند إلى الصراع القائم بين المقولات التى يحكم المجتمع والوعى الذى يتصوره الفرد هذا المجتمع ويرى بوند إنه لابد من تغيره المجتمع وقصح لاعمالاسه بالإشارة إلى القمع والتضليل الكامن فيه وهو يصرح ما يسميه بالمسرح الملحمى وهو مصطلح مستعار من برخت وقد يصور الإنسان عبر دوره الفعل فاعال الإنسان كما يرى المؤلف مرتبطه بالنسق الاجتماعى والسياسى الذى ينتمى له

ويعلق صاحب المقال على مسرحية العوالم قائلا إنها لم تتجاوز التجربه على ملحمتها فى صراعة العرض وهدفه السامى فالمسرحية تصور المواجهه فى إضراب عمالى بين الإدارة والعمال فى شركه مسماة ت . من من وتصور رد فعل احاسيس عند تدخل جماعة من الإرهابيين الذين يقومون بخطف مدير الشركة (وهى عم خطيب صانق الشركه حطاً) من أجل الدفاع عن حقوق العمال ويصحح المؤلف ـ كما يقول صاحب المقال ـ فى الكشف عن عنصر العنف فى تكتيك الإدارة التى تطالب بتراجع العمال أو إدراجهم فى وعوده الخرمين . ولكن المؤلف يفشل فى إضفاء معنى الحياة والأصالة والعواطف على العوالم الثلاثه التى يصدمها فمثلا مدير الشركة المخطوف لا يبدى الخوف المتوقع وهناك حدث واحد فقط يتداخل فيه المواقف الايديولوجية بالانفعالات الحسية وذلك عند مواجهة العمال للإدارة على المسرح

ويختم صاحب المقال عرضه للمسرحيات الخمس بقوله إن المسرح السياسى مازال يبحث عن الشكل الملائم وإن هذه المسرحيات تجريبية فى أساسها . ومع انه يوسع الناقد ان يعرف ما يجب نحته فى المسرح السامى إلا أنه يصعب عليه أن يقول ما يجب بضمسه فى هذا المسرح . وهو اعتراف من صاحب المقال بعصور الناقد عن التوصل إلى حلول بديلة

(ب) فى الولايات المتحدة

لقد احتربا تحله لعمل عنوان "النص الاجتماعى" فى عددها الأول الصادر فى شتاء ١٩٧٩ وهى مجلة تصدر ثلاث مرات فى السنة عن جامعه ريكسن الامريكية والمقال الذى نحن بصدد عرضه يحمل عنوان «ساسة المسرح ـ النص» وقد كتبه مايكل براون وهو استاذ علم الاجتماع فى قسم الدراسات العليا فى جامعة مدينة نيويورك[٧] والمقال على عكس سابقه يطمح إلى التنظير ويبدأ بمقدمة فى نظرية النص الماركسة ثم يقدم مسرحيتين طليعيتين بدون أن يربط ربطاً محكما بين النظرية والمسرحيتين ، وهذه نقطه تحفظ أولية من جانبى كقارئة

يبدأ صاحب المقال بالرجوع إلى مقولة الناقد الماركسى ريموند ويليمز Raymond Williams الذى قال بأن النقد الماركسى ليس مجرد إقحام الحتمية الاقتصادية فى الدراسات الثقافية . وإنما هو استرجاع الظاهرة الثقافية عبر بعدين البعد الاجتماعى والبعد التاريخى ويضيف براون كاتب المقال بأن الماركسية تعتمد الرأسمالية نداً بنقد المقولات Categories ومنها الثقافة وعلى هذا فعمل النقد الماركسى أن يبدأ بتحطيم اليقين فى وجود الموضوع ذاته وجوداً مستقلاً . محاولاً استرجاع الظاهرة الاجتماعية المادية . وهكذا يصبح موضوع الدراسة غير منعزل عما حوله . ويصبح عاملاً فعالاً فى تشكيل الوعى

ويرى ريموند ويليمز أنه لابد للنقد الماركسى من أن يكون سوسيولوجياً . وسوسيولوجية الدراما تقتضى دراسة المؤسسات والتيارات المسرحية . والعلاقة بين المسرح والجمهور . وينتهى صاحب المقال إلى استنباط المقولات من منطق الأشياء التى تتحول عبر تحليل الباحث إلى انعكاس واع ، ويصر على ضرورة الإطاحة بمفهوم المسرحية كعمل موضوعى ومستقل كخطوة تمهيدية قبل الدخول فى علاقة المسرح بالجمهور وبناء على ذلك يشرح فصل المسرحية عن نفيه النصوص ودعمها فى الظاهرة الاجتماعية المادية كما أنه يشرح على التحليل الماركسى للدراما البدء بجمهور المسرح لا بنصه لأن نيات النص وتوظيفاته لا تكون لمعرفه ما إذا كان النص رجعياً أو تقدمياً ، واقعياً أو تقدمياً وإنما تكتشف قيمته من خلال عرضه واستقراء وقعه على الجماهير

ويطيب صاحب المقال بأن المسرح السياسي الماركسي لا يقدم نصوصاً يتكيء عليها الجمهور ، ويسرعي ، كما يحدث في المسرح البورجوازي التقليدي ، وإنما يقدم ما يسميه بالنص ـ المضاد أي مادة مسرحية لا تشكل كياناً مستقلاً ، إيماناً منه بأن في هذا التحديد كسر لحيمة استقلال النص وعزله عن الحياة المعاشة

ويستطرد صاحب المقال ليطبق مقدمته النظرية على مسرحيتين طليعيتين عرضتا في بيوبورث في ربيع ١٩٧٨ وإحداهما تحمل عنوان "الكلب الأشعث" Shaggy Dog Animation وقد قامت بتمثيلها فرقة مابوف مابز Mabov Mines والأخرى بعنوان الشرطة ' Cops وقد قامت بتمثيلها فرقة العرض Performance Group

١ ـ في المسرحية الأولى "الكلب الأشعث" يصبح المكان المسرحي على درجة من الأهمية فالمسرح الراديكالي يحاول احتواء المسرح في الحياة وبذلك يلغي مواضعات المكان المحدد الذي يعرف بخشبة المسرح والذي يجعلنا نتوقع من المسرحية أن لا تكون أكثر من ظاهرة احتفالية بين قوسين ويسترجع صاحب المقال كيف حاول التيار المسرحي الطليعي المعروف بالمسرح الحي Living Theater أن يدعو الجمهور إلى المساهمة في العرض المسرحي ولكن دعوته لم تنجح

لقد عرضت مسرحية الكلب الأشعث في مكان واسع بحيث لا يمكن تتبعها خلال نظرة عابرة وعلى المتفرج أن يجوب أرضه وعرضه في اتجاهات مختلفة لكي ما يحدث فهو شاهد أكثر من متفرج ، وبهذا يتحلص المسرح من كونه سلعة ثقافية تقدم للزبون وهذا المشاهد يمر في تجربة تراكمية لا استعراضية ، فقد يجمع هو بين خطوطها المتعددة أو قد لا يرى فيها أي ترابط وهكذا تتحول علاقة الجمهور بالمسرح من علاقة موقفة إلى شهادة

ويمكن وصف المسرحية بأنها تجربة طاغية ، يغطي فيها سجادة واسعة المساحة المسرح ، وكأنها عصمة وعلى حافتها يقف الممثلون وخلفهم واجهة مدياع ضخم تم عن نظام تقني ونظمي أبعاد السجادة وواجهة المدياع على الجمهور وتسامان في عملية تسطيح حركات الممثلين ، كما أن النطق يطلع من مكبرات صوتية موضوعة في جوانب حانبة لا من أفواه الممثلين ، وليس هناك ترابط بين الحركات والأصوات إلا أن هناك إمكانية الترابط بينهم من قبل الجمهور

وفي القسم الأول من المسرحية ترتفع السجادة فجأة ، بشكل يوحي بأنها ستبلع الجمهور ، حتى تحتق باتجاه اليسار وحركة السجادة مهمة في رأي صاحب المقال لأنها بشكل أزمة بالنسبة للجمهور ويقيل الشعور بالقلق حتى بعد احتفائها وتخلق حركة السجادة أزمة وعي تتمثل في الشعور بالضياع ، ضياع الشمولية وانطلاقاً من تلك اللحظة تقوم المسرحية بخلق توتر الجمع بين الحركيات في إشارات وتصريحات ومشاهد ، مكونة توقعات وهواجس متضاربة وتتحول المساحة التي يتم عليها التمثيل إلى حزم متفككة عن بعضها ، وعلبة معدات وأغراض مبعثرة وهذا التعثر في المعدات يقابله تعثر في الصوت والصوت والحركة والنطق يتحدى منذ البدء وكل حركة مسرحية توحي بشيء ما إلا أنها لا تسمح بتشكيل استمرارية ومتكامل وسببه وكل تمثل فيها تمثل نمطاً ، له وظائفه وحركاته المميزة وهناك مقاومة ومواجهة وإزاحة مستمرة

ويرى صاحب المقال أن في هذه المسرحية هدماً للوحدة الزمنية التي تفرضها السلطة والأخلاقيات المرتبطة التي تدعو لها ومع أن المسرحية تفتقد إلى الترابط النظري إلا أنه يتم فيها ترابط عمل ترابط الظروف بالخلل وبناء على ذلك يرى صاحب المقال أن المسرحية ليست طويلة بالرغم من أن عرضها يستمر لمدة أربع ساعات وليست قصيرة بالرغم من أنها تفتقد إلى الوحدة لأنها تتميز بكثافة حقيقية كثافة النسيج المسرحي وهكذا نجد المسرحية عن رقص لمطلق الحرية المتسمة وحالات الخلود والسلطة ومراحم وحدة واستمرارية الطعام الفاسد ولا تكتمل هذه المسرحية إلا عند استعانها الإبداعي وصيرورتها الثورية أي عندما تصبح المسرحية ممارسة ثورية إبداعية أو ما يسميه الماركسيون تراكسس praxis فعل الجمهور .

وكما أن سحب السجادة في الجزء الأول من المسرحية هما الفاصل بين البداية والنهاية وعدم التتابع ، ففي الجزء الأخير تقدم المسرحية نهاية تجدد البداية وذلك عندما تطالب زوجة أسيادها بأن يعبروا بأن هناك ما يتجاوز وجودهم وهو طلب بالتسليم والإقرار وليس بالثورة ، أي أن المسرحية في آخر الأمر تتراجع عن مبدأ التراكسيس الذي مهدت لممارسته خلال العرض وتستبدله بالخاص تمثل فكراً جاهزاً ، ويعلق صاحب المقال بقوله أن مسرحية الكلب الأشعث وانهيارها إلا إنها في آخر الأمر تؤثر مسرحيتها على وانهيارها

٢ ـ أما المسرحية الثانية الشرطة فتختلف عن سابقتها التي تتسم بعدم التعثر والتفكك بأن تفرض الحل السابق تتوالى الأحداث في مسرحية الشرطة بلا أي رابط وكأنها كلها اعتباطية وعرضية ولا تشير إلى شيء ، وفي أسبوع ساعة من العرض يحدث عنف غير متوقع ، ولا يتم على مجرى والعرض يستحوذ على انتباه الجمهور وإن كان يصعب تفسير ذلك ، وقد حاول النقاد أن يجدوا وحدة في المسرحية ولكنها كانت كلها إسقاطات في رأي صاحب المقال

وأحداث المسرحية تدور في مطعم شعبي أمريكي ، فيدخل الممثلون وينقضون المطر عن ملابسهم ويطلبون الأكل ثم يأكلون ويشربون ويصرفون وهذا المطعم تمثل ، محطة ، مالسه للمارة وفيه تسمع تذمرات وحوارات وطلبات وهمرات صمت وحركة الخدمة وتقديم الصحون . أما العنف والقتل فيظهران بدون باعث ويستمران لبضع دقائق وهو أمر صاعق وفعالي كحريق يشب في بيت مجاور ولكنه لا يعكس شيئاً . ويبدو المسرحية كامتداد لما يحدث في الحياة الأمريكية لا تكاد تختلف عما يمر بالإنسان العادي يومياً ، إلا أن وعي الجمهور يتطور بعد حضور المسرحية ، أي أن المسرحية كما يقول صاحب المقال ليست سياسية صرفة ولكنها مدخل إلى الوعي السياسي .

ويختم صاحب المقال مقوله إن هذا النوع من المسرح يرفض أن يكون عملاً فنياً متكاملاً حتى لا يمكن استخدامه وتوظيفه من أجل الرأسمالية كما يحدث في الفنون الأخرى حيث يرضى الفنانون بالتعامل مع المؤسسات الرأسمالية بأشكالها وأنماطها المختلفة

ويبدو في بعض على هذا المقال أن أضيف أن الخوف المهول من قدرة الرأسمالية الأمريكية على تحويل واحتواء وتوظيف كل نزعة ثورية وإبحار في خدمة أغراضها قد أدى إلى خلق مسرح يركز على القديم مادة مسرحية بنية أو خامة غير حاضرة حتى يشاهد الجمهور في تشكيلها أي يساهموا في ممارسة ابداعية ثورية تصعد من وعيهم من جهة ، ومن جهة ثانية تبقى المادة المسرحية غير المتكاملة عصية على استيلاء السلطة عليها ويبدو لي من مقارنة المقالين السابقين أن التجارب البريطانية في المسرح البديل ما زالت تنصب على المضمون الثوري بينما تركز التجارب الأمريكية على الشكل الثوري في المسرح السياسي

المسرح الطقوسي

أما المسرح الطقوسي فيبدو الاهتمام به عبر مقالين ، أحدهما يرى في مسرحية لشكسبير تعبيراً عن ظاهرة طقوسية والآخر يتعامل مع حالبات ويوظيفها العرض وهما يشيران إلى الناقد وعالم الأنثربولوجيا فكتور ترنر Victor Turner الذي تركت بحوثه أثراً عميقاً على الدراما ، كما فعل من قبله ليفي ـ شتروس Levi-Strauss على الأساطير والقصص

(أ) النص المسرحي والظاهرة الطقوسية

في فصليه بعنوان "الدراما المقاومة" وفي عددها الصادر في خريف ١٩٨٠ مقال بعنوان «الحلم والظاهرة الطقوسية في حلم ليلة صيف» كتبته فلورنس فولك من جامعة برستون وهي مخرجة وممثلة وقد قامت بدراسات عديدة عن المسرح الشكسبيري .[٨] وفي هذا المقال تتعرض صاحبته بالتحليل والتشريح لكوميديا

شكسبير حلم ليلة صيف[10] وهي القول بأن هذه المسرحية تعالج موضوع الحلم كمحوّل كما أن شكسبير في مسرحيته العاصفة The Tempest يعالج الحلم كسر من الأسرار.

وفي بداية مسرحية حلم ليلة صيف نرى لكل شخصية رؤيتها الخاصة الضيقة التي تتعارض مع رؤى الآخرين وكل منها يتصور أن رؤيته هي الأصح، فمنذ البداية نواجه هرميا والدها ودوق أثينا معها ونرفض أن تتزوج الرجل الذي اختاره والدها لها فتقول «بالبت والذي يرى بعيني» ويرد عليها الدوق. «بل من المستحسن أن تنظر عيناك بحكمة والدك». ويمكن تلخيص المسرحية قبل البدء بسرد مقومات المقال بأنها مسرحية خيالية عن عاشقين هرميا وليساندر أما ايجيوس أبو هرميا فيريد أن يزوجها من ديمتريوس وهذا الأخير يريدها ولا يريد صديقتها هيلينا التي تحبه حباً لا نظير له. تضرر هرميا أن تهرب مع حبيبها ليساندر إلى خارج أثينا وهناك في الغابة يلتحق بهما ديمتريوس وتلحق به هيلينا. وفي الغابة يعيش اوبيرون ملك الجن وزوجته. وبعد أن يسمع اوبيرون شجب هيلينا لديمتريوس وصد الأخير لها يقرر أن يضع في عينيه عصيراً سحرياً يجعله يعشقها، ولكن يُوضع العصير خطأ في عيني ليساندر ثم ديمتريوس فيصبح الأثنان واقعين في غرام هيلينا. وأخيرا في نهاية المسرحية يرجع ليساندر إلى حبه الأول هرميا، ويبقى ديمتريوس عاشقاً هيلينا وهكذا تنتهي الدراما بزواج العشاق وبهيم السعيدة

ونرى صاحبة المقال أنه يمكن تقسيم هذه الكوميديا إلى ثلاثة أقسام

أثينا ـــــ الغابة ـــــ أثينا

وهذا التقسيم يوازي ما تحدث عن طقوس الانتقال ويعرّف قاموس علم الاجتماع طقوس الانتقال كما يلي:

«يشير المصطلح بوجه عام إلى مجموعة شعائر (طقوس) تيسر عملية الانتقال (الأساسية) في حياة الفرد من مرحلة إلى مرحلة أخرى. ومن وظائفها الجوهرية توفير الوسائل النظامية التي توفر مكانة معينة والإعلان عن امتداد مكانة أخرى مختلفة، توفر للفرد الدعم العاطفي وتؤكد التزامه بواجباته وتحدد حقوقه».

ويجدر بنا أن نذكر أن صاحبة المقال ترجع إلى دارسة لفكتور ترنر لثلاثية طقوس الأنتقال في زامبيا (غرب افريقيا) حيث ينزع الفرد طريقه إلى الأدغال والأحراش لفترة ثم يرجع إلى القرية متجدداً، منتقلاً من منزلة معينة إلى أخرى. ويرى ترنر أن هذه الثلاثية المرتبطة في الأدغال بالطقوس السائدة لها ما يقابلها في كل المجتمعات، وهو يطلق ويصوغ الأسماء التالية على مراحلها:

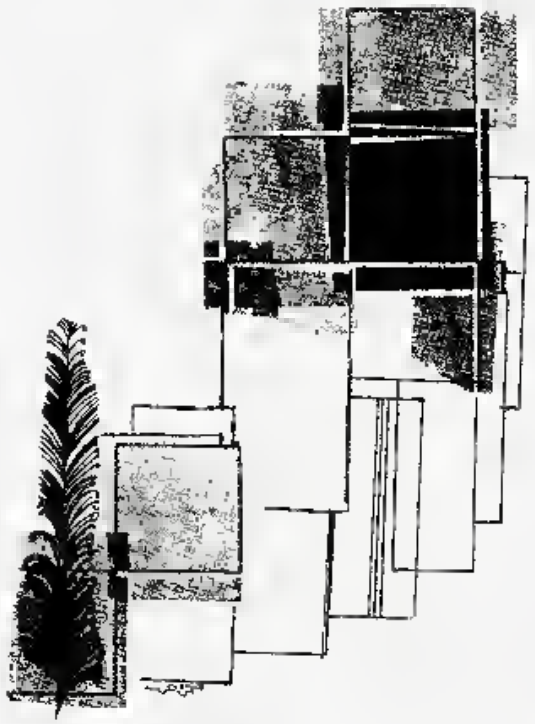
١ ـ البنية Structure ويقصد بها النمط المجرد الراسخ للنظام الاجتماعي المبني على القوانين والعادات. ومن الواضح أن مفهوم البنية عند ترنر مغاير لمفهومه عند البنيويين.

٢ ـ الجماعية Communitas ويقصد بها مجموع مؤقت وعفوي من الأفراد في ظروف لا تقليدية وهي تمثل النظير العكسي للبنية وفيها يحصل الإنتقال والتحول وبعد المرور في هذه المرحلة الجماعة يرجع الفرد إلى مجتمع البنية.

٣ ـ المجتمعية societas وهي تمثل ما تحصل للبنية بعد أن تتحدد بالجماعية، أي هي حصيلة تفاعل البنية بالجماعية وجدليتها.[11]

ويرى ترنر أن البنية تتحجر بعد فترة فتحتاج إلى تجديد وتأسيس فتم مرحلة الجماعية لترجع إليها دينامكيتها وقد وجد ترنر بين ما سماه بالبنية والبنية ـ المضادة (أي لا بنية الجماعية) لتفسير إيقاع المجتمعات عما فيها من مد وجزر، من نزعات محافظة وانتفاضات ثورية.

ونرى صاحبة المقال أن مسرحية حلم ليلة صيف تتبع النموذج الذي قدمه ترنر فتقابل بين الإطار النظري والمسرحية



١ ـ المرحلة الأولى أو البنية وفيها لأثينا طابع سياسي وقانوني، تحكمها الأعراف والتقاليد، فالبنية مرتبطة بالتاريخ وهنا نجد كيف أن البنية تعتقد الرؤية وتتميز بالصرامة وتحتاج إلى ديناميكية الجماعية لتحدد ذاتها. ويبدو لنا في هذه المرحلة دوق أثينا بالرجل التاريخي المرتبط حكمه بالأعراف والتقاليد فهو يفرضها على الفتاة العاشقة هرميا وكذلك والدها يتبع الخط نفسه. وهما يهددان هرميا ويعرضان عليها طاعة الأب وإلا حكم عليها بالموت أو الرهبنة ولا يبقى إلا الهروب حلاً فهربا وحيدا.

٢ ـ المرحلة الثانية أو الجماعية وفيها يكون للغابة التي يهرب إليها العاشقان حق الانتقال والتحكم والحلم، وفيها تبتعد الشخصيات عن جمود وعقم المرحلة الأولى ليشتركوا في سيولة وتدفق وديناميكية هذه المرحلة، فهناك اوتداد من التاريخي إلى الخرافي. وفي هذه المرحلة تصبح الفوضى الإبداعية مفتاح الانطلاق لخلق انسجام لاحق، وحتى اللغة في هذه المرحلة تكتسب غنائية وترى صاحبة المقال أن الحلم والغنائية يشتركان في عنصر التكثيف الذي تفتقده الحياة اليومية وهما عاملان مساعدان للتحول وهو غرض المسرحية وفي هذه المرحلة الفوضوية المتميزة بالسيولة ـ المضادة والعشية يتعلم العشاق الأربعة المفهوم الحقيقي للحب. وفي الفجر تنتهي المرحلة الثانية ويبدأ الحلم

٣ ـ المرحلة الثالثة وهي مرحلة المجتمعية وفيها وصف لوضع أثينا بعد أن وحدت ذاتها عبر الجماعية وهي تمثل التطور عبر الحلم وليس العقل. وفي هذه المرحلة حسم لثنائية البنية والبنية ـ المضادة المتميزة للجماعية وهي تمثل إمكانية تغير البنية التقليدية باستيعابها امتصاصاً خلاقاً للطاقات الإبداعية اللاوعي المتمثلة في الحلم والشعر والخيال وبذلك تتخلص من الجمود والعقم.

ومما لا شك فيه أن البنية تحتاج إلى لمسة الخيال لكي لا تتصلب وأن الحركة المسرحية من أثينا إلى الغابة ثم الرجوع إلى أثينا أو بمصطلحات ترنر من البنية إلى الجماعية إلى المجتمعية ظاهرة تولية لها وظيفة التصحيح والتطهير

(ب) العرض المسرحي والظاهرة الطقوسية

في مجلة تحمل اسماً غريباً "الشيركا" . يوبطيقا الشعوب والتي تصدر عن جامعة بوسطن مرلين في السنة مقال بعنوان «جماليات العرض» (خريف ١٩٧٦) وقد كتبه ريتشارد شكنر وهو وليس تحرير سابق لمجلة الدراما ومخرج لفرقة مسرحية في نيويورك اسمها «فرقة العرض» وقد أشار إليها المقال الثاني الذي عرضناه في معالجته لمسرحية الشرفاء ، وله كتابات عديدة عن المسرح [١٢] أما اسم المجلة «الشيركا» فمأخوذ من لغة الشعوب الاسترالية ويدل على لون يستخدم في الاحتفالات الطقوسية .

وأهم ما يتطرق له صاحب المقال هو الربط بين الظاهرة المسرحية وأصولها الطقوسية والشعائرية ودور العرض في التحولات النفسية والجماعية لدى الشعوب والثقافات المختلفة ويرجع صاحب المقال بأن الإنسان في مرحلة الصيد والتجميع أي ماقبل المرحلة الزراعية كان يجتمع لعروض احتفالية في كهوف مريبه وهي لشه ما نعرف بالكرنفالات ، وهي الأصول الأولى للعروض المسرحية . ويرى بناءً على ذلك أن المسرح كمكان مخصص للعروض المسرحية أقدم بكثير مما يتصور الباحثون الذين يرجعون نشأته إلى القرن الخامس قبل الميلاد في بلاد اليونان . ويرى النمط المسرحي كما يلي تجمع بشره عرض ، ثم تشتت وهذا النمط يتواجد في المدن بشكل عادي ، فمثلاً عندما تحدث حادث مرى المارين يتجمعون حول المكان ويسألون عما حدث ، ثم يتفرقون وهو شبيه بما يحدث في قاعة المحكمة وإن كان بشكل أكثر تنسيقاً . وفي المسرح يلاحظ نفس النمط الدرامي للحادث على قارعه الطريق وفي المحكمة ، ولكنه يحصل بشكل فني

وهناك نمط آخر من الدراما الى تتواجد بشكل عادي وهو المسيرة . يرى صاحب المقال أن المسيرة أشبه ما تكون بالحج حيث تتبع خطاً معيناً وتتوقف في أماكن محددة لتقوم بشعائر خاصة ومن أشكالها المسيرة السياسية والجماهيرية والاستعراض العسكري ، والمسرة عكس الحدث الدرامي ، لأنها متروسة تعرف مع وأين ستنتهي ويجد صاحب المقال أن الحدث الدرامي والمسيرة هما دعامتا المسرح

ثم يتدخل صاحب المقال في توضيح علاقة شكل المسرح المعماري بالدور الذي يقوم به في ثقافة ما فمثلاً المسرح الإغريقي كان يتميز بوجود المدرج الشعائري في وسطه واتضاحه على المقدسة وذلك لدوره الديني وعلاقته الحميمة بالمدينة ـ الدوله أما المسرح دو الساره والمعلق الذي واكب الرأسمالية فهو يقدم الدراما على أساس بضاعه تحاول أن تجذب الجمهور فقط . ولهذا يركز على الديكور والملابس المسرحية ويصف صاحب المقال أن المسرح القديم والطبيعي يصدران مدورهما المخزن أي أنهما يقومان بالتحويل بعكس المسرح الذي اعتدنا عليه فهو يقوم باحتواء

وسنتطرق صاحب المقال متحدثاً عن التحولات مستخدماً نظرية فكتور ترنر وبصورة خاصة كتابه الدراما والميدان والطقوس[١٣] وفيه يثبت ترنر أن أي دراما اجتماعية (ونقصد بها ظواهر اجتماعية ذات بعد درامي) تتكون من أربع مراحل

١ ـ صدع أو خرق يتصاعد ويصل إلى ذروته
٢ ـ الأزمة ثم بعضه .
٣ ـ محاوله رأب الصدع بالتصحيح أو التوسط ويسمى
٤ ـ إما باعادة التكامل أو الإنفصال .

ويرى صاحب المقال أن هذه المراحل النمطية تتواجد في الدراما المسرحية كما تواجد في الدراما الاجتماعية ، وهي عالميه لا تقتصر على ثقافة معينة ، ويضيف صاحب المقال بأن العرض نفسه يحتوي على هذه المراحل الأربعه ولكنه يختلف مع ترنر في النقطة التالية يرى ترنر أن العنصر الدرامي يقع في الصراع وحله أما صاحب المقال فيرى أن الدراما تكمن في عنصر التحول . والتحول هم في المسرح على ثلاثه مستويات في الرواية المسرحية نفسها وعند الممثلين الذين يكتبون نفسهم للدور وكذلك عند الجمهور الذي يتغير إما تغيراً مؤقتاً (في الدراما الترفيهية) أو تغيراً دائماً (في الدراما الطقوسية) ويرى صاحب المقال أن ما يميز الدراما النفسية عن الدراما الاجتماعية هو التحولات ، ففي الدراما النفسية تشمل الجمهور أما في الدراما الاجتماعية فهي تشمل المشاركين أو اللاعبين فقط كما أن التغيرات في الدراما الطقوسية تكون في المكانة أو المرتبة أما التغيرات في الدراما النفسية فتكون في الرؤية أو الوعي .

ويعزو صاحب المقال الغموض في المسرح المعاصر إلى مزجه بين المسرح النفسي والدراما الاجتماعية والطقوس حيث تتداخل كلها كما يحدث في الاحتفالات المتطرفة والمسرحية ويرى أن تزايد الإرهاب يرجع إلى محاولة جذب نظر المجتمع إلى محنة الإرهابيين أي القيام بعرض درامي وهذا مشير خطير إلى فشل وعجز وسائل التوصيل العادية .

ويستطرد صاحب المقال إلى الناحية العملية عن الحل الذي يقترحه كمخرج لفرقة طليعية ويصف محاولاته لكسر الحواجز بين المسرح والحياة ، بين الدراما النفسية والدراما الاجتماعية ، واشراك المتفرج اشتراكاً حقيقياً في المسرحية بتوفير أحداث كثيرة يختار منها ما يبدو له لمتابعتها فيمكنه مثلاً أن يركز على ممثل وهو يرتدي زيه أو متابعة حدث معين أو مراقبة المتفرجين المتداخلين في حماسهم مع الممثلين . ويرى صاحب المقال أن هذا يساعد المتفرج على أن لا يتساقى بل يختار إيديولوجياً ووجدانياً وعقلياً ويصر صاحب المقال على دور المخرج في استغلال وتوظيف البيئة والمحيط لأغراض فنية بدلاً من المطالبة بصالة مسرحية تقليدية .

لو تأملنا المقالين السابقين المتعلقين بالمسرح الطقوسي لوجدنا أنهما محاولتان لربط المسرح الإليزابيثي والطليعي بالأنماط الدرامية الجوهرية عند الإنسان .

ويبدو لي من هذه المقالات الأربعة أن الدراسات والتصنيفات في المسرح الغربي تمر في مرحلة تساؤل عن وظيفة وشكل المسرح مما يدفعها إلى البحث والتجريب والتجديد والتطلع إلى نماذج وأنماط من العالم الثالث

هوامش

(١) Mick Martin «The Search for a Form»: Recently Published Plays,» Critical Quarterly XXIII 4(Winter 1981) PP 49-57.

(٢) Barrie Keefe, A Mad World My Masters.

(٣) Trevor Griffiths, Occupations.

(٤) Howard Brenton, The Romans in Britain

(٥) Stephen Lowe, Touched.

(٦) Edward Bond The World, with the Activists Papers.

(٧) Michael T Brown, «The Politics of Anti—Theatre,» Social Text 1: 1 (Winter 1979) PP 157-168

(٨) Clarence Falk, «Dream and Ritual Process in A Midsummer Night's Dream,» Comparative Drama XIV: 3 (Fall 1980) PP 263-279

(٩) William ShakesPeare A Midsummer Night's Dream

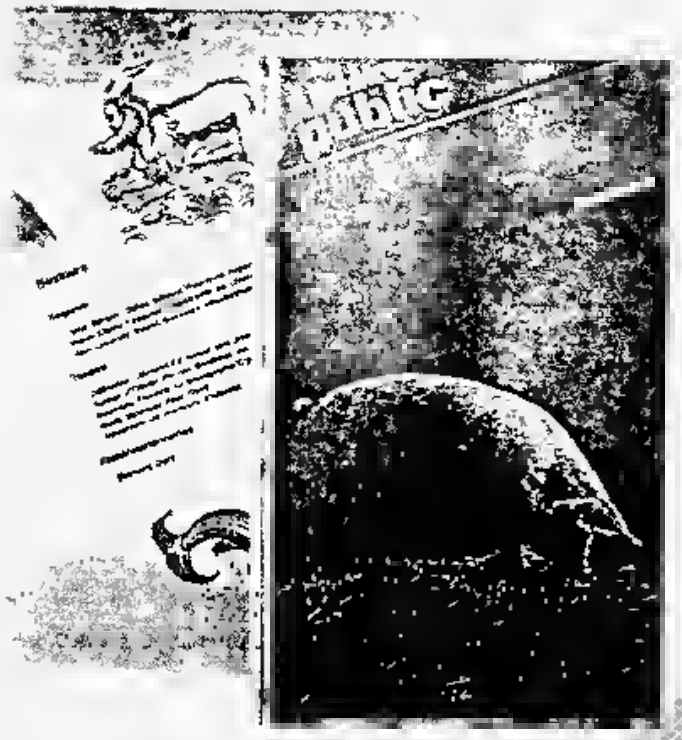
(١٠) محمد عاطف غيث . قاموس علم الاجتماع (القاهره الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٩) ص ٣٨٩

(١١) للمزيد من التفصيل راجع

Victor Turner, The Ritual Process (Ithaca: Cornell University Press, 1969).

(١٢) Richard Schechner «Towards a Poetics of Performance,» Alcheringa: Ethno-Poetics II: 2 (Autumn 1976) PP 42-64.

(١٣) Victor Turner Dramas, Fields, and Metaphors (Ithaca: Cornell University Press, 1974).



٢ الدوريات الفرنسية

المسرح الذى نحاول أن نعمق مفهومه الآن لا هو معاصر ، ولا هو طليعى ، ولا هو جديد ، ولا هو عبثى ، لكنه يصبو فقط إلى أن يكون أكثر حرية وأفضل من ذى قبل

آرابال

وهذه الحرية هى محور الدراسات التى طالعتنا فى الأعداد الأخيرة من مجلة «المسرح العام» Theatre Public العدد (١٣) و«تهاويح» Bouffonneries ، العدد الرابع .

وقد عنيت «تهاويح» بالتعبير الحسى ووسائل الارتجال والسبل إلى تحقيق أكبر قدر من الحيوية

واتخذ عدد مجلة «المسرح العام» عنوانا عاما يبدو غريبا للوهلة الأولى . «الحيوانات الرامزة» Bestiaire وقد تنوعت الدراسات حول مواضيع شتى ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر . لم تراقب الحيوان ؟ مهاتيح إلى عالم الحيوانات الرامزة ، فى المسرح الإليزابيثى و(الشكسبرى) ، من القناع إلى الحيوان ، إلخ ..

وقد وقع اختيارنا على موضوعين ، الأول بعنوان : الارتجال وأسسه ، والثانى بعنوان : من القناع إلى الحيوان

١ ـ الارتجال وأسسه : أدى البحث عما سمى «بوحدات أساسية مسرحية» إلى دراسة ظاهرة الارتجال من حيث توظيفها فى تطبيقات مختلفة وتنوعه وقد اهتم المقال بمطلبين .

أولا : إعادة النظر فى البيولوجيا الغربية لمفاهيم اللعب الارتجالى بوصفها منبعة لفصل عنصرى

ثانيا : إشكالية الإبداع والفردية فى المسرح .

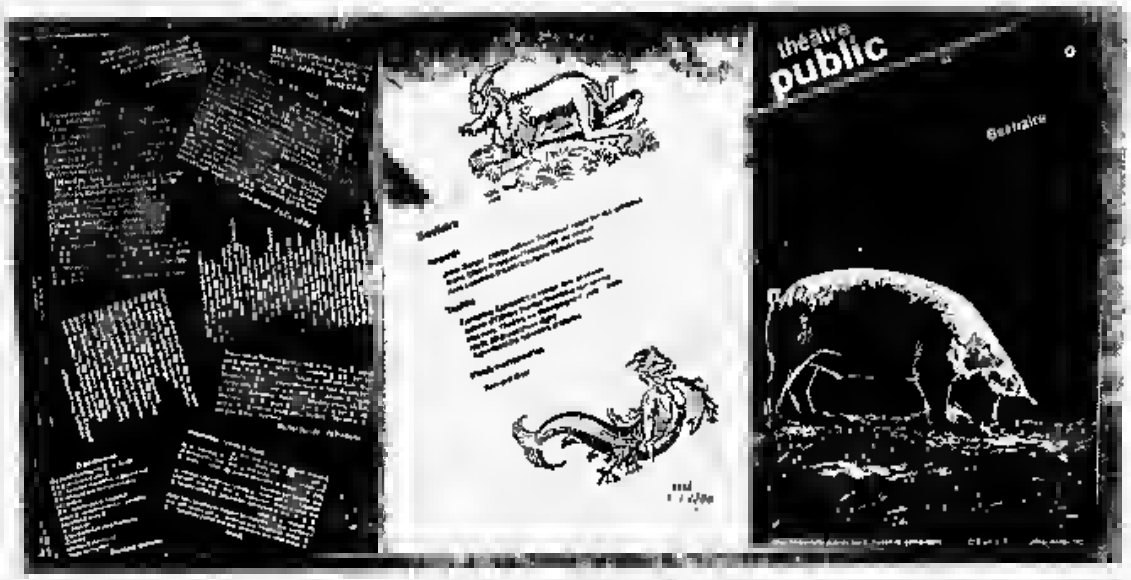
ويتسلم هذا البرنامج قراءة تحاول أن تكون أنثروبولوجية ومسرحية فى وقت واحد . وتلك هى الأسس التى قامت عليها المدرسة الدولية للمسرح الأنثروبولوجى ، التى ضمت روادا من أوروبا وأمريكا وآسيا ، على رأسهم «باربا» و«جروتسكى» و«روبليدو» . ومن حصيلة التحاور التى قامت بها تلك المدرسة ـ بالاشتراك مع المسرح الحر الإيطالى بقيادة «أسكوديرو» (الذى يعد التلميذ الأول لماوسو Marceau) ـ عن مفهوم الارتجال بوصفه عمل إبداع عدوى ، وصيغ فى الأذهان كما يقول روبليدو ، أن التدريب قد أدى إلى استغلال مجموعة وحدات سلوكية تسمح للممثل بأن يواجه أى موقف فى أى طرف ، وأن يظل فى حالة ارتجال مستمر .

ويعتمد المسرح الحر على تدريبات ثلاثة أساسية :

(١) السير . سير الممثل ساعات وهو يعبر إيقاع السير واتجاهه وشكله بصفة مستمرة

(٢) العلبة يعد الممثل نفسه سجين علبه ، أى مرتبطا بمسافة ضيقة للغاية ، ويكثر حركات تعتمد على تماس عضلات الرأس . ويلاحظ روبليدو أنه كان عليها أن تصاحب تلك الحركات بالرغبة المستمرة فى الخروج من العلبة ، أو حتى بالخروج من أجسادنا ، للوصول من الوضع أ إلى الوضع ب ، كان علينا أن نسلك مسلكا متعددا .

(٣) الدائرة : تدريب جماعى أساسى للسيطرة على معنى الفضاء ، والإيقاع



والالتحام بالآخر ويبدأ هذا التدريب بالسير الفردى « حسب إيقاع فردى » ثم فى مجموعة ما « بدءاً الإيقاع الجماعى يعرض نفسه على المجموعة التى تتحاق وهى تصدر أصواتاً غير واضحة وهذا التدريب يأتى أساساً من فرضية الاعتقاد بأن اللقاء مع الجماهير إنما هو منح حسب للمعاناة حيث قد يؤدى أحياناً إلى حالة من فقدان التوازن الكلى للإنسان.

وتبدأ عملية الارتجال الفعلى ـ بعد التدريب ـ بطرح موضوع عام « كرة » (مثل الجوع ـ العطش ـ الرعب ـ الحرب) « ليس علينا أن نؤديها ولكن أن نشعر بها ـ كما يقول أحد الأعضاء . وكنا نسير معصوبى العيون « كل منا يحاول بفكرة » وهو يحاول أن يقدم تصوره الشخصى لها . كل حدة تكون بمثابة المسرح بالنسبة لنا » ولكن تلك التدريبات كانت تسمح لنا بالوصول إلى الوعى الكامل بالتجربة الفردية »

ويسلك الارتجال أحد طريقين . إما الطريق الذى يهدف إلى الموقف النهائى من خلال الذاتية الشديدة » أو الطريق الذى لايلتزم بأى عرض ذاتى » وينطلق من سلسلة من التدريبات المعروفة مسبقاً . ومن هنا يمكن للارتجال أن يكون عملاً تربوياً ـ فى المقام الأول ـ يهدف إلى تحقيق العرض فى مرحلة ثانية ، وذلك مايؤكده « جونستون » Johnstone الذى تحول من قسم « الكتابة المسرحية » بالمعهد الملكى البريطانى إلى مسرح الرياضة الذى يقف فى مفترق الطرق بين العرض التقليدى والارتجال المستمر . وقد أسنا جونستون ـ بعد تعاونه مع « جون آودن » و« إدوارد بوند » ـ « المسرح الآلة » فى سنة ١٩٦٩ » الذى حاول فيه أن يركز على العلاقات التى يمكن أن تقوم بين أغراب لاتربط بينهم صلات شخصية على الإطلاق . وقد حاول جوستون أن يقدم تصوراً آخر للافتراضات التى أسماها ستانسلافسكى « الظروف المقترحة » « والتى فيدت الممثلين لفترة طويلة واستبدل جونستون بالإسنادات الموضوعية للظروف من ؟ ماذا؟ أين ؟ نماذج فارغة أو بدائية » تصلح أساسا للارتجال (على سبيل المثال أن تقول أول شىء يخطر ببالك » أو أن تستخدم نوعية معينة من العلاقات الاجتماعية » كالعلاقة سيد / مسود إلخ .) . أما « يوجينيو باربا » Barba عضو سير نوعين من الارتجال

(١) ارتجال فى مجال الخاصة

(٢) ارتجال المنتاج (الذى يفترض الفاعون مسبقاً .

ويفسر « اينجمار ليند » Lindh السويدى « تلميذ « إتيين دیکرو » Decroux الارتجال على أنه ينبعث على أساس من معلق الضغوط التى تشكل البنية الأساسية فى الموضوعات التى يقدمها الممثل ويستخدم « ليند » فكرة الإيقاع الديناميكى الذى أصل محاضرة « ديكرو » والذى يعتمد على تدريبات تهتم بالحركات فى الحركات اليومية والاعتيادية وذلك من شأنه أن يعمل ديناميكية الحركة » ويسمح للممثل بتشكيل وبرتوار حركات خاص به .

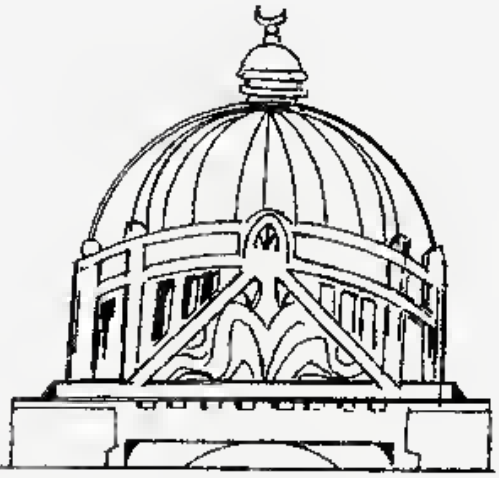
ويرتبط « لاوش » Larsen بأسس الارتجال التى يتبعها « مسرح أودن » Odin Teatret . وقد تعاون مع باربا فى تقديم عرض يعتمد على عفرات من حياة دستوفسكى وأعماله » بعد مزاوجة ناجحة بين الموضوع والوسيلة .

وفى رأى باربا أن الارتجال « يوصعه حاسة فى العمل أجل العرض » هو تقوية اللحظات الأساسية التى يجب الاعتماد عليها وكأنها درجة الصفر فى المسرح ، حيث الحركة هى بحق وحدة فى السلوك المسرحى » ولكنها لم تتحول بعد إلى وحدة فى العرض أما وظيفة المجموعة فهى السعى وراء الـ Bios أو المطق الإحيائى الذى يسمح بإحياء حسى لموقف تصويرى .

٢ ـ وإذا ماانتقلنا إلى المقال الذى يبحث فى العلاقة بين القناع والحيوان (والذى قدمته مجلة المسرح على شكل حوار) ، نجده يعتمد أيضا على الحركة غير المألوفة » التى ظهرت فى عرض بيرجنت Peer Gynt الذى أخرجه « بانويس شيرو Chereau وقامت فيه « ناداستراتكر » (المرأة ذات الرداء الأحمر ، ابنة ملك التيرول بدور جعلها تلتزم بالمشى على أربع طوال العرض » إذ أنها جسدت « الخنزيرة » ومن خلال المحاورة نستشف موقف الممثل من مشاكل القناع وتمثيل أدوار الحيوانات » وغير ذلك من المشاكل الفنية التى تعتمد على احتياز حقيق لهذه المواقف على خشبة المسرح . ونرى « سترانكر Strancar أن المشاكل الحسدية فى المرحلة الأولى (كأم الركب مثلا) . ثم تأتى بعد ذلك مشاكل أكثر تعقيداً ، نابعة من الموقف أو من سايكولوجيا الشخصية وتشابك العلاقات إلخ .. وبالرغم مما قد يتبادر إلى الذهن من تداعى معان قد ترتبط بالجنس أو بالشهوانية (علاقات بشرية ـ حيوانية » ، فإن براعات تشكيل المشاهد يجعل الانطباع الأثير يرتبط بالعودة إلى الطفولة » وبإحياء ذكريات الألعاب الجماعية .

وقد كان للقناع دور مزدوج فى تعميق المحاكاة » وذلك بجعل صورة الحيوان أكثر اقترابا من عالم الإنسان » وصورة الإنسان أكثر ملاءمة لعالم الحيوان (وبخاصة فى المشاهد التى كانت الممثلة قد لامست فيها أن الخنزيرة الحقيقية تكثر من الاحتكاك بالجدران ، وتحاول أن تحاكى ذلك فى العرض » أو فى المشاهد التى تحكى عن المرأة التى هجرها الحبيب) وقد حاول شيرو فى جعل المعادلة طبيعة / ثقافة ـ بالإكثار من الإشارات التى تكثف هذه المضامين . وقد حاز نجاح هذا العرض دليلاً على ذلك

وفى النهاية قد نبدو كل هذه المحاولات تجسيدا لكثرة الجدل حول مقدرة المسرح على تمثل العالم » ومدى مواكبته لإيقاع العصر » ولكن أليس ذلك انعكاسا للتوتر وانتفاء الاستقرار اللذين هما عن سمة العصر؟



الرسائل الجامعية

[١] المسرحية التاريخية في الأدب المصري الحديث

عرضه :
محمد الطاوسي

كان المسرح في مصر الصدى القوى والصادق لأحداث المجتمع عبر سيرته المختلفة . بصور أحوال هذا المجتمع ، ويعرض لمشكلاته ، ويعالج أمراضه الاجتماعية ، كاشفاً عن الأسباب ، محللاً للمواقف ، عارضاً الحلول والاقتراحات التي يراها مناسبة

وفي هذا العدد حاولت أن أعرض للونين من المسرح المصري ، لا أظن الفارق بينهما كبيراً ، أحدهما يعتمد على التاريخ ، والآخر يعتمد على الواقع إن اختلفا في بعض الجوانب ، فيها يلتقيان آخر الأمر في الوظيفة والرسالة من حيث الاهتمام بقضايا المجتمع المصري ومشكلاته المسرحان هما . المسرح التاريخي والمسرح الاجتماعي .

تشكل المسرحية التاريخية حيزاً كبيراً من إنتاجنا المسرحي ، وهذا ما جعلها تحظى بكثير من الأبحاث والدراسات ، وتثير عدداً من القضايا التي تدور حول العلاقة بين التاريخ والأدب ، ومدى إمكانية استخدام التاريخ ، بوصفه مادة صالحة للكتابة في التأليف المسرحي هذا ما تكشف عنه الرسالة التي نعرضها في هذا العدد . وهي رسالة ماجستير عن (المسرحية التاريخية في الأدب المصري الحديث) ، تعد من أفضل الرسائل التي عالجت قضايا المسرح والتاريخ ، معالجة ضافية وممتازة ، مما استطاعت أن تبرز من قضايا ، وتثير من مشكلات تتعلق بهذه الناحية

وصاحب الرسالة ، موضع العرض ، هو الباحث الدكتور (أحمد محمد بيومي) المدرس بقسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة عين شمس ، وقد قدمها لنيل درجة الماجستير في الآداب ، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور (عبد القادر القط) .

والباحث في مقدمة رسالته يبدأ حديثه فيعلل اختياره دراسة هذا الموضوع بأن الدراسات التي تناولته من قبل لم تكن وافية ، ولم تقدم ما كان يطمح هو في أن تقدمه ، وإحساساً منه بحاجة هذه القضية إلى دراسة فاحصة بدأها ، شرع في كتابة هذه الرسالة ، غير أنه لم يعمل هذه الدراسات السابقة ، بل جعلها نصب عينيه وهو يكتب رسالته ، ومن أبرز هذه الدراسات : الدراسة التي أعدها الدكتور (محمد يوسف نجم) عن «المسرحية في الأدب العربي الحديث» ، ودراسة الدكتور (محمد مندور) المسرح الشوقي ، ومسرح عزيز أباظة من بعده .

وناقش الرسالة أربعاً من القضايا التي تتصل بالمسرح والتاريخ ، وهي القضايا التي تشكل فصولها الأربعة ، إذ أن كل فصل منها يمثل بحث إحدى هذه القضايا الأربع ، ثم تنهي خاتمة تحمل وجهة نظر الباحث في دراسة المسرحية التاريخية

والفصل الأول من الرسالة ـ في مجمله ـ هو إجابة مفصلة عن السؤال الذي طرحه الباحث في بداية دراسته للمسرحية التاريخية لماذا نعود إلى التاريخ ؟ وتركزت إجابته في الغالب الأعم على أسباب عودة الكاتب المسرحي بوجه خاص . وقد ردَّ الباحث هذه الأسباب إلى أسباب عامة ومشتركة بين معظم الآداب ، إلا أنه يرى أن أدنى العود بثلاثة أسباب دون غيره :

الأول ، أن الأدب المسرحي عندما لم يقم على دعائم موروثة ، ومن ثم وجد كتاب المسرح أنفسهم مضطرين إلى الغوص في التاريخ ، استلهاماً منه للماضي . واعتبار أن ذلك صورة من صور حرية الحركة في إلقاء الضوء على مشكلات الحاضر ومناقشتها ، من خلال فهمهم للتاريخ ومعرفتهم به فقد رأى كتابنا في المسرح أن في عودتهم إلى المادة التاريخية مجالاً خصباً وثرياً ، لتشكيل إطاراتهم المسرحية وبنائها فإطار المسرحية يحتاج بالضرورة من الكاتب إلى جهد كبير

والمادة التاريخية كثيرًا ما يسمعه ونعيه فى تكوين إطار مناسك وكل مايتطلبُ من الكاتب بعد ذلك ، هو أن يحكم العقدة ، ويجمع حولها عوامل الصراع المختلفة . والشواهد على ذلك كثيرة ـ مما يرى الباحث ـ فى تاريخ المسرح العالمى ، يقف عليها فى عودة شعراء اليونان القدماء إلى تراث الملاحم والأساطير والتاريخ فى بناء مسرحياتهم ، ونجدها كذلك تتمثل فى رجوع شعرائنا وكتابنا المسرحيين إلى التاريخ القديم ، فأحداث التاريخ تعنى الشاعر أو الفنان من ذلك الجهد الضخم الذى لا بد أن يبذله حياله فى بناء هيكل المسرحية ، لو أنه اعتمد فى تكوين هذا الإطار على الوقائع المعاصرة ؛ لذا لم نر كتابًا مسرحيًا عندما بدأ حياته بكتابة مسرحية حديثة إلا بعد ان تحوص عبار الكتابة فى المسرحية التاريخية ، إذ أنه يكتسب بفضل ذلك من الحرية بقدر ما تمكنه من الابتعاد على نفسه ، لا على التاريخ بعد ذلك ، فى بناء هياكل مسرحياته . وهذا فإن البناء الفنى للمسرح ، مما يشمل من الحادثة والصراع والشخصية ، وهى عناصر أساسية فى بناء كل مسرحية ، وكثيرًا ما تكون واضحة لمعى الكاتب فى التاريخ أكثر منها فى واقع عصره ـ كان داعية للكتاب المسرحيين بضرورة العودة إلى التاريخ . وفى هذا يقول الباحث (ص ٨) «فالتاريخ يقدم للكاتب أو الشاعر مادته الأولية ، وما عليه بعد ذلك إلا أن يختار ، وأن يؤلف تأليفًا جديدًا بين هذه الأحداث ، وقد يقدم هو أيضًا من خلال هذا التأليف الجديد تفسيرًا جديدًا يؤدى به الأدب ، وقد يرى التاريخ » .

والسبب الثانى فى عودة كتابنا المسرحيين إلى التاريخ ، يرجع إلى تأرجح الكاتب بين استعمال العصحى والعامية . ويرى الباحث أن اتجاه كتابنا إلى المسرحية التاريخية كان محاولة منهم لحل هذه الأزمة ، والخروج منها ، وتعد هذا الصراع الذى بدأ منذ ظهور أول مسرحية فى الأدب العربى الحديث سنة ١٨٤٧ لـ (مارون النقاش) ، بين العامية والفصحى .

أما السبب الثالث فى هذه العودة ، فيتمثل فى محاولة الكتاب إقناع الجمهور المشاهد بتقبل ظهور المرأة على خشبة المسرح ، بعد أن رفض المجتمع ذلك طويلاً .

وفى الفصل الثانى ، يكشف الباحث عن الصلة بين المسرح والتاريخ ـ ويقسم هذا الفصل إلى خمسة أقسام . يتناول فى الأول ، الصلة بين التاريخ والأدب ؛ ويتحدث فى الثانى عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ؛ والثالث ، عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ؛ ويعقد فى الرابع ، مقارنة بين عمل المؤرخ والكاتب المسرحى ، أما الأخير ، فكان عن التاريخ بين الماركسية والكوسموبوليتا .

وهو فى **القسم الأول** من الفصل يؤكد الصلة الوثيقة بين الأدب والتاريخ بوجه عام من حيث الشكل والمضمون ؛ إذ أنه فصلا عن وجود الشواهد التاريخية فى إطارها الأدبى التى تكشف عن هذه الصلة ، فإن التلازم قائم بين الأسلوب الأدبى والأسلوب فى كتب التاريخ ، كلاهما يؤثر فى الآخر ، ويتأثر به . ومن لم يعرف كاتبًا مسرحيًا واحدًا لم نجد من التاريخ فى بعض مسرحياته خلفية عامة على الأقل . ومن الشواهد الدالة على ذلك ، مسرحية (شجرة الدر) للأستاذ عزيز أباظة ، التى يمكن أن يطر إليها كفصل من فصول التاريخ ، وقريب منها ورايه (تاريخ مصر الحديث) لجورجى زيدان .

وتحدث الباحث فى **القسم الثانى** عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ؛ فيشير إلى أن الحرية فى استخدام التاريخ وتفسيره وتحليله تناسب تناسبًا طرديًا مع حركة الإبداع المسرحى ، ويدلل على صحة هذا الفرض بشواهد من العصر اليونانى أو الرومانى ، وعصر النهضة .

وفى حديثه فى **القسم الثالث** عن التاريخ عند العرب وأثر ذلك على المسرح ، يربط الباحث بين نظرة العرب إلى التاريخ بشخصياته وحوادثه وبين تأخر ظهور المسرح فى العالم العربى إلى العصر الحديث ؛ فيرى أن نظرة العرب إلى التاريخ قبل الإسلام وبعده ، لم تكن هى النظرة التى تمكن أن تخلق أدبًا مسرحيًا ؛ إذ ان كثيرًا من الرؤى الدينية ـ وبصفة خاصة عقيدة القضاء والقدر ـ فى الفكر الإسلامى ، قد تحكمت فى النظر إلى التاريخ نظرة خاصة ، كان لها تأثيرها ، فى غياب عنصر أساسى ، فى هذا التاريخ ، من عناصر الدراما فى المسرح ، وهو عنصر الصراع وكان لغياب عامل الصراع من هذا التاريخ ـ الذى يلعب دورًا مهمًا وحاسمًا فى عالم المسرح ، وفى عملية الإبداع الفنى ـ أثره فى غياب المسرح بمفهومه الحديث عند العرب عن الساحة العربية زمنا طويلاً . فالمؤرخ المسلم كان يقف دائمًا من الأحداث عند السطح ؛ لذلك لم يستطع أن يقدم للكاتب المسرحى مادته الأولية ، التى يستعصر منها ، ويرى فيها مادة صالحة لرؤاه وتصوراته ، وإذا كانت الحضارات الأخرى قد شهدت نموًا ، وتطورًا ، فى عالم المسرح ، واشتدت صلتها به عبر العصور ، لما حمله تاريخ المسرح الأخير من ألوان مختلفة من الصراع . كالصراع مع الآلهة أو الأرواح الشريرة أو القوى الطبيعية أو مع النفس أو مع المجتمع ، فإن هذا لا يجعلنا نقلل من قيمة تراثنا ، وتفوقنا العربية لأن الواقع الثقافى والفكرى والعقائدى عند شعب من الشعوب ، هو الذى يتحكم فيما ينمو وأدابه ؛ ولهذا فلسنا نرى عيبًا فى الثقافة العربية أن غاب عنها المسرح فترة ليست بالقليلة من الزمن .

ويتعرض الباحث بعد ذلك لمشكلة وجود الأدب المسرحى فى الأدب العربى ، ويرى أن الدارسين انقسموا إزاءها إلى طوائف ثلاث : طائفة تعارض الوجود القديم للمسرح أساسًا ، وطائفة تتحمس له قائلة بوجود ، والطائفة الثالثة لا ترفض الظاهرة من أساسها . ويذكر الباحث من المعارضين لوجود المسرح فى الأدب العربى ، **مارون النقاش** ، **وفيليب الخازن** ، **وسطاكى الحمصى** ، والدكتور **محمد عزيزة** ومن المتحمسين لوجود ، الدكتور **محمد كامل حسين** الذى يصرح بأن [الملهاة] هى الاصطلاح العربى القديم للمسرحية . رأما من لم يرفض الظاهرة من أساسها ، فإنه يستدل على ذلك ببعض الظواهر القتيلية فى الأدب العربى ، مثل الملاحم الشعبية ، والكشاف الشيعة لمفهوم المسرح ، المقامة ، المسرح الطقسى ، الفرفور ، الطقوس الدينية المختلفة ، وتجمع المسلمين حول أولياء الله الصالحين . على أن الباحث لا يكتفى بذلك ، بل نراه يعرض وجهة نظر إزاء هذا الاختلاف ، فيقول (ص ٥٢) «على أن هذه القضية تحتاج إلى وقفة طويلة متأنية ، يستخدم فيها الدارس أبحاثًا مختلفة فى التاريخ ، وطبيعة اللغة ، والجنس ، والأسطورة والأنثروبولوجيا ، والأساطير ، ليقول فيها كلمة قد تكون فاصلة . ذلك لأن جميع الباحثين يطرقون هذا الموضوع طرقًا خفيفًا ، ثم لا يبذلون من الباب سبب طبيعة البحوث التى بين أيديهم» . ويقول أيضًا (ص ٥٢) «إن دراسة هذا الموضوع تحتاج إلى بحث مستفيض ، يتناول فيه الدارس الظروف المختلفة التى أدت إلى نشأة هذا النوع من مختلف الآداب . وذلك من خلال الدراسات السابقة بعد أن يكون قد فرغ من تحديد مفهوم هذا النوع تحديدًا متقنًا» .

ثم يكشف الباحث فى **القسم الرابع** ، عن أوجه الشبه والخلاف ، بين عمل المؤرخ والكاتب المسرحى ، فيرى أن المؤلف المسرحى شاعرًا كان أم كاتبًا يأخذ مادته من التاريخ . لكنه فى النهاية يقدمها فى ثوب جديد . هو التصور الذى كوّنه بعد تأمله فى المادة التى اختارها ، والبحث عن المعنى المحرك لها ، المنطوى وراءها فالعمل المسرحى الذى يأخذ مادته من التاريخ ليس هو التاريخ بعينه . بل هو عالم جديد ، أو تصور ذهنى جديد أبدعه العقل والخيال ، يختلف فى ذاته عن الواقع التاريخى المرصود . والخلاف الجوهرى أو الفاصل فى التاريخ لايجعل الكاتب المسرحى يقدم مفاهيمه الحقائق الكبرى ، والأساسيات الكلية ، التى يبنى على أساسها تصوره ، وتفسيره . يقول الباحث (ص ٥٩) . «فالكاتب المسرحى يحاول من خلال مسرحيته أن يكشف ويكشف ، ليظهر أثر شخصيته ، ورأيه ووضوح عقائده وقيمه وراء ما يقدم ، ويطل علينا من التصور والموقف الإنسانى الذى حركه . أما المؤرخ فإنه يحاول أن يختفى لنستعد عن كل ماهو ذاتى» .

ويعرض الباحث ـ فى **القسم الخامس** الذى وقفه على التاريخ بين الماركسية والكوسموبوليتا ـ ما شاع من ان التاريخ بعد مجاله الخصب فى الماركسية ، عنه فى الكوسموبوليتا . ويرى أن ميدان الكوسموبوليتا أصبح مفتوحًا أمام استخدام التاريخ ، مثلما

هو ممنوع أمام الفراعيدا ، وخاصة فى عصرنا الحديث . ويرجع الوقوف بالتاريخ عند حدود نوع معين إلى طبيعة الموضوعات التى يطرقها كلا النوعين ، وطبيعة الشخصيات التى تحمل هذه الموضوعات ، وحتى هذه الشخصيات ، من حيث الرحولة والأنوثة فى كل منهما .

أما **الفصل الثالث** من الرسالة ، وهو بعنوان : **(الموقف المسرحى واستخدام التاريخ)** فينقسم الباحث إلى أربعة أقسام رئيسية : تحدث فى الأول حديثًا نظريًا عن الطرق المختلفة لاستخدام المادة التاريخية فى عمل مسرحى . ويشير الباحث إلى أنه على الرغم من اختلاف وجهات نظر الدارسين فى ذلك ، فإنهم يجمعون على أمرين : الأول ، اتفاقهم على احترام الحوادث الكبرى فى التاريخ ، والثانى ، إتاحة قدر من الحرية فى استخدام الكاتب لحوادث التاريخ الجزئية . والخلاف الأساسى ينشأ حول مدى الحرية المسموح بها للفنان فى تعامله مع مادته التاريخية . وعلى كل فإن حرية المؤلف المسرحى فى تعامله مع مادته المختارة مطلب أساسى ، فى الفن . فهذه الحرية هى المعبد الوحيد لنشاطه الإبداعى ، وقدرته على تفسير التاريخ . يقول الباحث (ص ٦٩) : «ولا شك أن من حق الفنان أن يفسر رأن يضيف وأن يجلو على عمله من ذاته ، إذ أننا لو فلنا بعكس ذلك ، لوقف احتياد الإنسان ، ولحبست تجاربه شيئًا فشيئًا» .

ويشير الباحث فى سياق حديثه ، إلى المسرحية التعليمية ، وهو ذلك النوع من المسرح الذى يلتزم فيه المؤلف المسرحى التزامًا تامًا بحقائق التاريخ . وقد انتشر هذا النوع من المسرحيات فى الوقت الحاضر ، بعد أن دعا كثير من علماء التربية إلى مسرحة المناهج . والمؤلف فى هذه المسرحيات يقف عمله عند حدود التاريخ كما هو ، ووضعه فى قالب مسرحى أو قالب حوارى ، يجلو تمامًا من كل مقومات الدراما الفنية ، فهذا النوع لا يكتب لكى يعرض على خشبة المسرح ، بل ليقرأ ، وينتفع به . والتجربة الأولى فى هذا النوع فى أدبنا هى مسرحية (حماة مهلهل بن ربيعة أو حرب البسوس) سنة ١٩١١ م للشيخ «محمد عبد المطلب» والأستاذ «محمد عبد المعطى مرعى» . ولها أيضًا فى هذا المجال مسرحية بعنوان (إحياء امرىء القيس بن حجر) . وقد صنع الأستاذ «توفيق الحكيم» صنيعها ، فى كتابه عن «محمد» الذى قدمه فى صورة حوار مسرحى . غير أن هذا النوع من المسرحيات ، على الرغم من أنه يطل خارج الأضواء المسرحية ، يمكن أن يُمثل على خشبة المسرح لو روعيت الوحدة العضوية فى بنائه . وقد استطاع الباحث الوصول إلى قسمة نظرية ، رأى أنها ضرورية فى مثل هذا البحث ، ينتمى إلى كل قسم فيها مسرحيات معينة ، طبقًا للون الغالب عليها . فهناك مسرحية تشيع فيها قضية فكرية معينة ، وأخرى تدور الحوادث فيها حول شخصية بذاتها ، وثالثة يقوم إطارها العام على حادثة مشهورة . وقد حددت هذه القسمة الأجزاء التالية فى هذا الفصل ، فاستغل القسم الثانى بمسرحية القضية . التى يتدارل فيها الكاتب المسرحى قضية من القضايا التى تهمه ، وتهم مجتمعه من خلال التاريخ ، كشاهد على صحة دعواه . ومثل الباحث لها فى تطبيقه لمسرحية (محاكمة رجل مجهول) للأستاذ الدكتور «عز الدين إسماعيل» ، ومسرحية (الدودة والثعبان) للأستاذ «على أحمد باكثير» . والثالث بمسرحية الشخصية ، التى يعرض فيها الكاتب لحياة شخصية تاريخية ، رمانا من دور فى قدرها التاريخى ، ومثل لها الباحث بمسرحية (إبراهيم باشا) للأستاذ «على أحمد باكثير» . والرابع ، بمسرحية الحادثة ، التى يعرض فيها الكاتب لحادثة تاريخية ، لها من الأهمية فى تيار حياة أمة من الأمم ، مكان خاص ، ومثل لها بمسرحيات : **(أبطال من بلدنا)** لنجيب الفارونى ، و **(داريوس الفارس)** لعلى أحمد باكثير ، و **(نقطة التحول)** لمحمد المتيم سليم . واستبعد الباحث من هذه القسمة المسرحية التعليمية ، لضعف مستواها ، واعتمادها على الأسلوب التقريرى . ويرى الباحث أن هذا التقسيم كان معنه عرض الدراسة فقط ، لأن المسرحية الواحدة قد تتناول هذه القطاعات الثلاثة جملة واحدة ، إلا أنه ينتهى فى النهاية اتجاه غالب عليها من هذه الاتجاهات .

أما **الفصل الرابع** والأخير من الرسالة ، وهو بعنوان : **(المسرح والوقائع المعاصرة)** فينقسم إلى تمهيد وقسمين . تحدث الباحث فى التمهيد عن أهمية دور المسرح من حيث إنه يكشف مواطن الضعف ويشارك فى عمليات البناء . وناقش فى القسم الأول ، موقف المؤلف والناقد من استخدام الوقائع المعاصرة ، وأبان عن موقف متصادين تجاه هذه المسألة . فهناك من يعارض هذا الاستخدام ، وهناك من يؤيده ، ويستخدمه . وقد عرض الباحث لوجهة نظر المعارضين ، وأرجعها إلى أسباب فنية . ولجوبة ، وجاهيرية . وكشف عن موقف المؤيدين من خلال مجموعة من المسرحيات تناولت أحداثًا معاصرة عاشها الكاتب ، بلغت فى مجموعها سبع مسرحيات . ومن هذه المسرحيات التى استدل بها على ذلك : مسرحية **(المسامير)** للأستاذ «سعد الدين وهبه» ومسرحية **(باسلام سليم . الحبيطة بتتكلم)** لنفس المؤلف . ولقد استطاع مؤلف هاتين المسرحيتين أن يعيش فيها مع التاريخ والحاضر . ومثل هذه المسرحيات ، وإن كانت تعتمد على التاريخ ، وتحمل منه بمعلة انطلاق ، إلا أنها مسرحيات معاصرة ، تحمل هموماً معاصرة ، وأفكارًا معاصرة .

وتفقد عبر الباحث فى القسم الثانى من هذا الفصل عن وجهه نظره فيما ينبغى أن يكون عليه معالجة الكاتب المسرحى للوقائع المعاصرة ، عندما يستخدم التاريخ ، مع أنتهى تحته نتائج حللها تحليلا جيدا يتبين فيما ينبغى أن تكون عليه دراسة المسرحية التاريخية . وفى هذا ، يرى الباحث أن دراسة المسرحية التاريخية - على المستوى النقدى - ينبغى أن تكون مرتبطة بمعرفة واعية عن المؤلف المسرحى ، واتجاهه العام فى التأليف الإبداعى أو النقدى ، مع دراسة واعية للنص المسرحى المعروض ، للكشف عن أهم مايه من اتجاهات ومواقف . كذلك ، فعلى الناقد أن يقف على التاريخ وقوفا تامًا وكاملاً ، وأن يحيط إحاطة تاريخية واسعة ، وفهم جيد له ، بأحداثه وشخصياته ، ليتسنى له الوقوف على الفترة الزمنية التى وقعت فيها أحداث المسرحية ، والتعرف على أسباب اختيار المؤلف المسرحى هذه الفترة التى ركز عليها ، والإفصاح عما تحمله من نجاح أو فشل فى بناء مسرحيته ، ثم الكشف عن كيفية استخدامه لأحداث التاريخ وشخصياته ، والمعرفى عن استخدام هذه الشخصيات ، وتلك الأحداث . وعلى الناقد الأدبى كذلك ، أن يلاحظ فى دراسته للنص المسرحى ، المعجم اللغوى الذى استعان به الكاتب فى كتابة مسرحيته . هذا إلى جانب النواحى الفنية الأخرى التى عرض لها الباحث فى مصطلحات رسالته . وأخيرا ، فقد تميزت هذه الرسالة بمناقشة القضايا الخاصة بالمسرحية التاريخية مناقشة نظرية وتطبيقية فى آن الوقت . والتطبيق كما يقول الباحث هو المحك الذى تمتحن به المبادئ والقواعد النظرية

---

[٢] المسرح الاجتماعى فى مصر

والرسالة التالية التى نعرض لها فى هذا العدد هى رسالة ماجستير بعنوان : (المسرح الاجتماعى فى مصر) ، وقدمها يوسف عبد العزيز إبراهيم إلى كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة ، للحصول على درجة الماجستير فى الآداب . وأشرف عليها الأستاذ عمر الدسوقى

والرسالة تشتمل على مقدمة ، وتمهيد ، وثلاثة أبواب وتنيجة . وكل باب منها يشتمل عددًا من الفصول . وقد خص الباحث الباب الأول من رسالته بنظرة

تاريخية شاملة ، عرض من خلالها لأنماط الحياة السياسية ، والفكرية ، والاجتماعية ، في مصر ، في العصر الحديث ، طوال الفترات المختلفة التي تتبع فيها المسرح الاجتماعي وقسم فصول هذا الباب حسب تناوله لهذه الأنماط المختلفة. فيتحدث في الفصل الأول عن الحياة السياسية في مصر في العصر الحديث ، والفصل الثاني عن الحياة الفكرية ، والثالث عن الحياة الاجتماعية . والطبع . فإن موضوع الرسالة كان يحتم على الباحث ، في أحيان كثيرة ، في تناوله تتبع ما قدمه الكتاب ، والأدباء ، في المسرح الاجتماعي ، أن يتعرق إلى الحديث عن التاريخ السياسي في مصر ، في تلك الفترات التي تناولها بالبحث ، وأن يقوم بإطلالات على بعض مناحي الحياة المختلفة بما ، في تلك الآونة ولكن الباحث - بما أظن - أراد ، قد توسع في هذا الجانب توسعًا ، ضخم رسالته . حيث خرجت لنا وكأنها موسوعة تاريخية ، لأحداث العصر الحديث في مصر وهذا ما أخذه على الباحث ولو أنه اختصر هذا الجزء التاريخي لقدم الرسالة في ثوب أجمل مما بدت عليه بهذا الشكل الذي وصل إلينا ، والذي يشكل عبئًا على القارئ ، خاصة وأن القارئ ، يستطيع أن يطلع على هذا الجانب التاريخي في كتب التاريخ المتصفة . التي تتناول تاريخ مصر الحديث ، إذا أراد ، أو اضطرته الظروف لذلك هذا ما أودت أن ألفت نظر الباحث إليه ، في بداية تعرضي لرسالته

ويعلل الباحث في مقدمة رسالته سبب اختياره موضوعه ، ويرجع ذلك إلى هواية الخاصة ، والقديمة بالمسرح ، التي بدأت منذ صباه ، وإلى تعلقه بمرفة الرحالي ، حتى أنه كثيرًا ما كان يتتبع الوسائل المذهبات إلى المسرح ، وتتعلب على التقاليد الأسرية التي كانت تلزم الصبية في تلك الآونة . أن يلزموا حجراتهم عند غروب الشمس . ويعود به كذلك إلى حبه للمؤلفات والكتب التي تتناول المسرحة بشكل عام ، وتخاصة مؤلفات أستاذه «عمر الدسوقي» ، تلك المؤلفات التي حببته نحو المسرح ، وخصوصًا المسرح الاجتماعي ، من حيث إنه يتناول أوضاع المجتمع وعيوبه ، وتحللها ، ويظهر ما فيه من أخلاق ، وعادات ، وطبقات . ومشكلات ، ويقترح لها الحلول المطلقية المناسبة .

وعلى الرغم من أن الرسالة مهتم بالمسرحية الاجتماعية في مصر ، في العصر الحديث ، عبر أن الباحث - وهذا ما تحمد له - تحدد تعود أدراجه إلى الوراء ، إلى تاريخ مصر القديمة ، باحثًا عن جذور فكرته حول المسرح الاجتماعي عند الفراعنة ، ثم عند العرب ، وعند الغرب ، محاولة منه للاهتداء إلى كيفية دخول المسرح إلى مصر وقد تناول الباحث هذا الجانب في تمهيد رسالته ، الذي عنون له بـ [أصالة المسرح الاجتماعي في مصر] . وتحدث الباحث فيه عن المسرح الوثائقي ، باعتباره أقدم مسرح وصل إلينا ، والمسرح الفرعوني ، مؤكدًا أن صلة مصر بالمسرح قديمة ، قدم التاريخ نفسه ، واستدل على ذلك بما أثبته الحفائر ، التي قام بها جماعة من علماء الغرب في مصر وقد طلت هذه الحقيقة خافية ، ودحًا طويلاً . إلى أن ظهرت آثار المسرح الفرعوني إلى الوجود عام ١٩٠٠ م . غير أن الباحث لابلث يذكر أن ما اكتشف بخصوص المسرح الفرعوني كان عامضًا أشد الغموض ، على الرغم من إشارة (هيرودوت) و (بلوتارك) إلى وجود طقوس دينية ، قام بها الكهنة في المعابد ، وأكتفوها شبه عرض تمثيلي ، يتسمد موضوعه من أسطورة (إيزيس) وخبرها عن زوجها (أوزوريس) ثم يعرض الباحث بعد ذلك لأهم الكشوف التي تمت في هذا الصدد ، فيشير إلى بعض الاسناد (كورت وبته) عن المسرح الفرعوني . وهما : (بعض مسرحي للفراما الدينية في مصر القديمة) و (يردبه الرسيوم المسرحية) التي أثبت فيها بصورة قاطعة معرفة مصر القديمة بالمسرح وموضوع هاتين المسرحيتين يدور حول تمثيل الأساطير الدينية ، وخاصة أسطورة (إيزيس وأوزوريس) من خلال الحفلات الدينية ، التي كانت تقام في معابد ثم جاء الآب (دونون) وألف كتابه : المسرح المصري . وعلى كل ، فإن أمر المسرح الفرعوني الاجتماعي ماوال يكتنفه الغموض ، في رأي الباحث

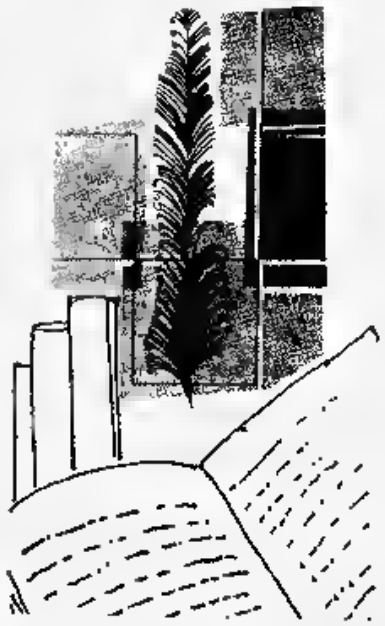
ويصل الباحث في عرضه للمسرح القديم إلى مصر اليونانية والرومانية ، معرجًا قليلاً ما وصلنا عن المسرح الاجتماعي في هذين العصرين ، إذ لا نستطيع أن نلمس فيها أدبًا مسرحيًا مصريًا . وهذا راجع إلى تحريم الكنيسة المصرية لهذا الفن . باعتباره عملاً من أعمال الوثنية التي تحب محاربتها ، والقضاء عليها على حين يمض المسرح الغربي ، لأنه اقتصر على الكهنة ، من حيث إنهم اعتبروه من الفرائض المقدسة . التي لا تصح أن يطلع عليها أو على سرها عامة الناس بالإضافة إلى كراهة المصريين لكل ما يأتي إلى مذهب الحكومة الذي يخالف ما عليه المصريون .

أما المسرح العربي ، فعلى حين يحد بعض الظواهر المسرحية عندهم ، إلا أن طبيعة العرب العصبية ، والبدوية ، والحضرية ، لم يكن تساعد على أن يجد الفن المسرحي مكانًا بينهم ولعل موهبتهم في الشعر الغنائي ، الذي توحت به الطبيعة ، واستمد كل طاقاتهم الفنية والوجدانية ، واستهلك كل حماسهم العاطفية . قد عوضهم عن النقص في وجود المسرح

وتخصص الباحث الباب الثاني من الرسالة للحديث عن مسرح الطليعة الاجتماعي ، وقسمه إلى فصلين يتناول في الأول منهما عوامل أخرى مشابهة لفن المسرح . هي عن المؤثرات الأولى ، والمحاولات الذاتية في الاتجاه ، صوب مسرح اجتماعي ناضج . من مثل خيال الظل الذي كان منتشرًا في مصر إلى عهد قريب . وقد الباحث في هذا الشأن عرضًا عن كتاب (طيف الخيال) لابن دانيال فيرى أن (دانيال) طيف الخيال هي صورة واقعية لمجتمع القرن الثالث عشر الميلادي . والسابع المحري في مصر . من حيث إنها تابع للحركة الأخلاقية والإصلاحية التي نادها (الظاهر بيبرس) . ووصف ما ساد المجتمع قبل عهد الظاهر بيبرس مباشرة ، من ألوان عديدة . من الفساد الاجتماعي والأخلاقي الذي واجه سوقه ، في تلك الأثناء وقد تناول الباحث بالدراسة أسلوب (الشاعة) . التي يراها تحطًا فنيًا متأثرًا بأسلوب مقامات «الحريري» . غير أن (ابن دانيال) كثيرًا ما وجدنا ، يفسق بقيود المقامة . فيستولي عليه المزاج الشعبي . ويستحيل بلغة العامة والعامة - فيما يرى الباحث - هي وثيقة تاريخية تظاهره مسرحية وجدت في مصر ، وتناولت المجتمع المصري وقت تأليفها . وكان من الممكن لهذه المسرحية أن تطور وتتجه إلى الوجود ، ويبدأ عنها مسرح يحمل سمات الطابع المصري . لولا أن الأتراك بتعصبهم ، وتزمتهم من جانب ، وتخلفهم أرباب الحرفة من مصر إلى تركيا من جانب آخر . عجل بالقضاء على هذه الظاهرة المسرحية وأضاف إلى ذلك ، أن اضطراب الأمن في البلاد وفسادها ، وانتشار الاضطرابات ، والثورات بين السلطات والحاكمة والمماليك . جعل الناس متوارون في منازلهم قبل حلول الظلام . وهذا مما لا يشجع على استمرار مسرح خيال الظل في المجتمع المصري ، وخاصة بعد أن شعل المصريون بالقتال ضد سلطات تركيا أولاً . ثم ضد المماليك والفرنسيين بعد ذلك

وفي الفصل الثاني من هذا الباب ، يكشف الباحث عن رواد الأدب التمثيلي في مصر ، فتحدث عن (يعقوب صنوع) و (محمد عثمان جلال) و (عبد الله النديم) وجهودهم في المسرح ، ومن سار على دربهم من كتاب العصر . ويرى أن المسرح المصري الحديث لم يصبه إلى الوجود إلا بعد اتصال مصر بالعالم الغربي اتصالاً وثيقًا ، تتوج له بحملة الحملة الفرنسية إلى مصر عام ١٧٩٨ . ولكن الباحث يرى بطل من الدور الذي لعبته الحملة الفرنسية في نهوض المسرح المصري ، مشيرًا إلى أن ما حملته الحملة من مسارح . ودور مسرحية . إلى مصر ، كان مقصورًا على جنود الحملة وضباطها . ولم يكن الهدف منه إحداث نهضة مسرحية في مصر . وإن كان قد سمح للمصريين بالمشاركة في هذه النهضة . أو ارتياد تلك المسارح - فإنهم لم يكونوا مهيئين ما يقدم لهم من عروض مسرحية لأنها كانت تؤدي بلغات أجنبية غريبة . على المصريين - عرائه المسرح نفسه

والحركة المسرحية في مصر لم تتطور . إلا بإبان عصر إسماعيل باشا . الذي استقدم الفرق الأجنبية . وأنشأ (مسرح الكوميدي) عام ١٨٦٨ . و (مسرح الأوبرا المصرية) عام ١٨٦٩ . ومسرح (زيزينيا) . و (الفرنساوي) في الإسكندرية وكان من نتائج هذه الحركة المسرحية . أن برزت إلى الوجود بوادر الفن المسرحي المصري وقد تزعم هذه الحركة في ذلك الوقت . عملاقان مصريان هما يعقوب



صنوع و محمد عثمان جلال . وقد توقف الباحث عند كل مبدع رصد نشاطه ومشاركته فى نهضة المسرح المصرى ، وما قدمه من خدمات فى مجال التأليف المسرحى . فلقد درس « يعقوب صنوع » الفن المسرحى عند « جولدونى وموليير وشريدان » وأنشأ فرقته المسرحية المصرية عام ١٨٦٩ ومصر « محمد عثمان جلال » مسرحيات « موليير » الهزلية ، وتنادى بأن يدوس المسرح فى المناوين المصرية ، وبأن تترجم المسرحيات الجيدة فى العالم العربى .

وفى أثناء ذلك ، عرض الباحث لكثير من مسرحيات هؤلاء الرواد المسرحيين ، من مثل مسرحيات : « البورصة المصرية » و « ابى رمدة وكشف الحبر » و « الضرتين » ليعقوب صنوع . ومن مثل مسرحيات « الشيخ متلوف » و « النساء العالمات » ، و « الأزواج » ، و « مدرسة الزوجات » المصرة عن مسرحيات موليير الهزلية ، لمحمد عثمان جلال ، والتى ضمنها كتابه : « الأربع روايات من محبة التياترو » الذى نشره عام ١٨٨٩ م . كذلك مسرحيات : « مصر ومطالع التوفيق » ، و « الوطن » ، لعبد الله النديم . وأردف الباحث تناوله هذه المسرحيات بعرض تحليلى ، ودرامى ، لبناء كل واحدة منها . وهذه الحركة المسرحية التى كانت تهدف إلى الإصلاح الاجتماعى فى المقام الأول ، هى فى نظر الباحث ، من قبيل الإرهاصة والصحوة التى بشرت باتجاه نحو نشوء المسرح المصرى الناضج ، فيما بعد . يقول الباحث (ص ٢٣٧) : « إن هذه الإرهاصة المسرحية أو تعنى أدنى هذا الشكل الحوارى لم يتناول مشكلة بعينها ، تحللها الأديب ، ويقترح لها الحلول المناسبة ، بل هى عناوة عن تصوير للمجتمع ، وما يسوده من أخلاق ، وعادات فى أسلوب حوارى ، ولا يمكن أن تندرج تحت اسم المسرحية مطلقاً ، وقد تناولها باعتبارها خطوة نحو أدب مسرحى ، كان ينقصه فى ذلك الحقبة » . ويرى الباحث فى تقييمه لمسرحيات تلك الفترة ، أن هذه المسرحيات على الرغم مما تضمنته من أفكار ، ومعانى ، فى الإصلاح الاجتماعى عامة ، إلا أنها انسمت بالضعف ، بسبب أنها جاءت فى صورة خطب أو خطب ، إذ أن أصحابها لم ينتبهوا إلى أن وظيفة المسرح هى التربية والترويح عن النفس ، فى المقام الأول ، أما الخطب والعظات ، فلها مجال آخر . ومهما يكن الأمر ، فلقد كان من حسنات مسرح الطليعة الذى تزعمه « يعقوب صنوع » و « محمد عثمان جلال » و « عبد الله النديم » ، أنه به الشباب فى وقته ، إلى مشكلات المجتمع ، التى يعانى منها ، فهب يقلدهم فى تأليف المسرحيات التى تعالج مشكلات هذا المجتمع ، وقضاياه .

ثم يكشف الباحث بعد ذلك ، عن جهود المسرح الشامى فى مصر ، وعلى رأسه « مارون النقاش » ، الذى تجمع جميع آراء من أرخوا للحركة المسرحية فى العالم العربى ، على أنه أول من ماوس فنون المسرح فى الشرق العربى عامة ، والشام بصفة خاصة ، ويكشف الباحث أيضاً ، عن جهود « أحمد أبو خليل القبانى » ومدرسته فى المسرح ، وكانت تمثل اتجاهاً مغايراً لمدرسة آل نقاش ، مما دعا الباحث إلى تسميتها باسم « مدرسة المسرح الغنائى » . وما إن احتاز المسرح المصرى الحديث الطور الغنائى ـ الذى تزعمه يعقوب صنوع . وآل نقاش ، وأحمد أبو خليل القبانى ـ حتى كانت الرواية الغنائية هى المسيطرة على الجمهور ، وقد ازدادت تألقاً ، وازدهاراً ، بظهور الشيخ سلامة حجازى ، الذى تعاها ، ودمج بها ولكن المسرح المصرى استطاع أن يلج طوراً جديداً ، وأن يتسلح إلى حد كبير من هذا الطور العالى ، بجهود الفنان « جورج أبيض » ، الذى استطاع أن يبهض بالتمثيل ، وأن يجرح بالمسرحية من النوع الغنائى إلى الأنواع الفنية الأخرى

أما الباب الثالث من الرسالة ، وهو بعنوان : « المسرحية الاجتماعية الحديثة » فيشتمل على خمسة فصول ، عرض الباحث فى الفصل الأول ، لجهود « فرح أنطون » ، و « محمد تيمور » ومن سار على دربهم من كتاب المسرح الاجتماعى وتعرض لمسرحية « مصر الجديدة » ، لفرح أنطون ، وجعلها مولداً حديداً للمسرحية الاجتماعية الجيدة ، التى حاول فيها مؤلفها أن يجرح على كثير من قواعد المذهب الكلاسيكى ، وأصوله ، وخاصة مبدأ الوحدات الثلاث ، التى أرسى حدودها أرسطو ، وتمسك بها من جاءوا بعده ، ودحا طويلاً

وأشاد الباحث كذلك ، بجهود « محمد تيمور » فى مجال المسرح الكوميدى ، ونشاطه المسرحى . الذى لم يقتصر على التأليف للمسرح فحسب ، بل تعاوزه إلى التمثيل ، وإلى النقد . إلى جانب مشاركة « محمد تيمور » فى التأليف المسرحى ، شارك فى المسرح تمثيلاً ، وشارك عنه ناقداً كذلك ، بما قدمه من مقالات حول المسرح عموماً ، وحول نشأة التمثيل فى فرنسا وفى مصر ، وعن طريق شرحه لأنواع الروايات المسرحية ، وبعده للممثلين ، والممثلات ، والروائيين على إبه بعض ذلك إلى تعريب بعض الروايات ، عن الأدب الفرنسى ، مثل « الأب لوبونار » لمدام ابكاو و « اللغز » لـ « بول هرفيو » .

وفى الفصل الثانى . تناول الباحث المسرحية الشعرية عند الشاعر « أحمد شوقى » ، مع دراسة لبعض المسرحيات فى بنائها وشخصياتها وأسلوبها وأهدافها .

ثم تناول فى الفصل الثالث ، مسرح « توفيق الحكيم » الاجتماعى ، ومسرح « محمود تيمور » الاجتماعى ، مسجلاً أهم الظواهر المسرحية فى أدبهم الاجتماعى ، من حيث الموضوع ، والأفكار ، والشخوص المسرحية ، والحوادث ، والصراع ، والتعقيد ، والأسلوب . والباحث لم يتناول فى هذا الفصل سوى واحد من رواد المسرحية الاجتماعية ، الناضجة ، فى مصر ، وهما : « توفيق الحكيم » و « محمود تيمور » ، باعتبارهما أديبين يابوبين ، شاركا فى النهضة المسرحية المصرية المعاصرة مشاركة فعالة ، ومباشرة . وقد ركز الباحث فى دراسته لإنتاجهما الأدبى المسرحى على نماذج الناضج المسرحية ، التى تخصص لمعالجة أمراض المجتمع ، أو نقد عاداته ، وتقاليده ، دون أن يتعرض لبعض الأدب المسرحى الأخرى . أو لفنون القصة ، التى اشتهر بها الأستاذ « محمود تيمور » .

وقام الباحث بدراسة واسعة فى إنتاج الأستاذ « توفيق الحكيم » المسرحى ، الذى تناول اجتماعى من خلاله ، من حيث إنه يطلق من مبدأ الالتزام فى الأدب ، وأن رسالة الأدب عنده تقوم على خدمة المجتمع وتوجيهه ، واستغلال إمكانيات المسرح فى تحقيق ذلك . ثم أشار إلى جهود الأستاذ « محمود تيمور » ، فى المسرح الاجتماعى ، وكيف أنه استطاع أن يجمع بين القصة القصيرة ، والرواية الطويلة ، والمسرحية النثرية ، دون تخصص فى جنس أدبى واحد . وإن كان الطابع القصصى هو الغالب عليه وكيف أنه تحول إلى التاريخ ، فاستمد منه بعض الموضوعات . التى عالج بعضها بعض مسرحياته ، كمسرحية « عنبر قريش » . وقد تناول الباحث بالدراسة والتحليل خلال جولته الطويلة فى مسرحى الحكيم وتيمور ، بعض

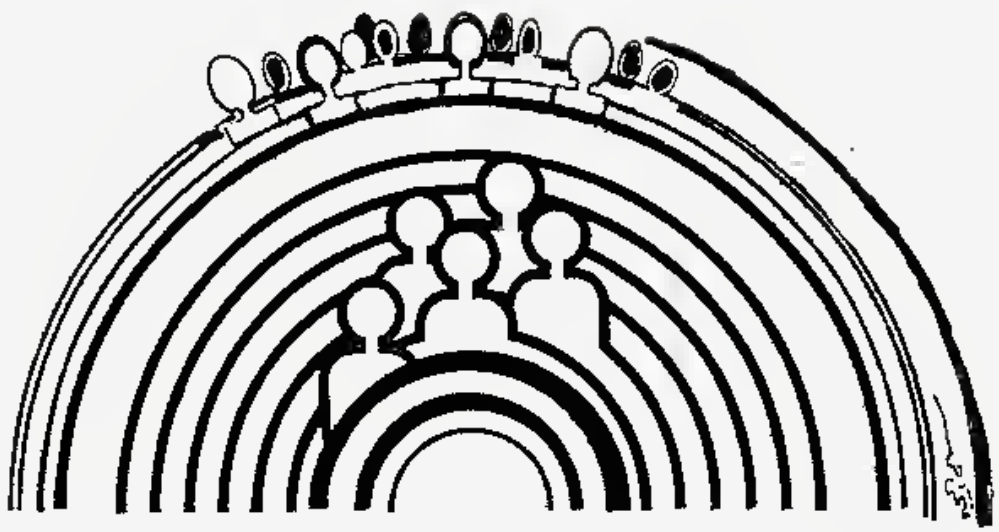
مسرحياتهم الاجتماعية . من مثل مسرحيات . (بين يوم وليلة) ، و (مفتاح النجاح) ، و (الرجل الذى فقد ظله) ، و (أهالى حرة) ، و (لكل مجتهد نصيب) ، و (اللص) ، و (الصفقة) ، و (الأبدى الباسمة) وغيرها للأستاذ توفيق الحكيم، ومن مثل مسرحيات : (العش رقم / ١٣) ، و (قنابل) للأستاذ محمود تيمور الذى استوحاها من التاريخ ، وأحداث الحرب العالمية الثانية ، وتناول من خلالها الحياة المصرية المعاصرة .

أما الفصل الرابع . فقد خصت به الباحث عما ساد المجتمع المصرى من اتجاهات فيه . بعد ثورة يولية ١٩٥٢ ، وقسمها إلى ثلاثة اتجاهات الأول ، يميل إلى التأليف ، وتقديم النصوص المسرحية الجديدة . ويذكر الباحث من كُتّاب المسرح الاحيائى ، فى تلك الفترة ، الذين آمنوا بفكرة الالتزام بقضايا المجتمع وهمومه ومثله العليا ، سعد الدين وهبه ، يوسف إدريس ونهاد عاشور وأحمد باكثير ، وفتحى رضوان . وقد سلك هؤلاء نفس الطريق التى سلكها الأستاذان توفيق الحكيم ، ومحمود تيمور . والثانى ، يميل إلى مسرحة القصة ، والرواية المصرية ، ويذكر الباحث من بين هذه الأعمال الأدبية التى أعدت للمسرح المصرى ، رواية الأستاذ نجيب محفوظ (زقاق المدق) ورواية (عذابة وبهاية) ، و (بين القصرين) ثم قصة (قنديل أم هاشم) للأستاذ يحيى حقى . ويشير الباحث إلى أن فكرة مسرحة القصص ، والروايات المسرحية الاجتماعية لم تحقق نجاحا ملموسا فى مجال الأدب المسرحى . والاتجاه الثالث ، يميل أصحابه إلى الاقتباس . وظاهرة الاقتباس ليست وليدة العصر ، بل هى قديمة ، فقد المسرح فى عصر المسرح المصرى قام أساسا على الترجمة ، والتقصير والاقتباس ، ومن الأعمال المقتبسة ما قام به محمد توفيق ، ومحمود فياض حينما اقتبسا مسرحية (حجر على ورق) عن المسرح الأمريكى .

وتختم الباحث بابه الثالث ، وهو آخر أبواب رسالته ، بالفصل الخامس والأخير ، الذى يستعرض فيه لغة المسرحية الاجتماعية المصرية ، ويتتبعها عبر العصور التاريخية ، كاشفا عن تطورها ، مع شرح التجارب المسرحية التى قام بها عدد من كتاب المسرح المصرى فى هذا الشأن ثم يعلن عن رأيه فى اللغة التى يجب أن تكتب بها المسرحية عامة ، والاجتماعية على وجه الخصوص ، والطريقة التى يجب اتباعها لنشر هذه اللغة .

فالباحث يقدم خطة فى نهاية بحثه يدعو فيها إلى العمل على ضرورة عودة اللغة العربية الفصحى إلى حياتنا الثقافية ، واصلاحها خشبة المسرح وخطته للوصول إلى تحقيق هذه المهمة العظيمة للغة العربية ، يقوم على الاتجاه إلى تدريس المسرحيات بكل أنواعها ، فى مراحل التعليم المختلفة باللغة العربية الفصحى ، والعمل على إعادة ماكتب من المسرحيات باللغة العربية ، والدعوة إلى أن يكف كُتّاب الحيل الحالى عن الالتزام بالعامية فى كتاباتهم الأدبية ، وتشجيع التأليف المسرحى باللغة العربية ، وتكوين هيئة من رجال المسرح وأعضاء مجمع اللغة العربية لمراقبة الإنتاج المسرحى ، وتوجيه الذوق العام إلى ذوق يشعف بالفصحى ، وبلاغتها عن طريق تسخير وسائل الإعلام المختلفة لتحقيق ذلك . ويرى الباحث أن نستعمل حاليًا لغة مسرحية تجمع بين الفصحى وأسلوب العامية ، ومعظمها بطريقة تحاول أن تقربها من لغتنا العربية الأصيلة . ودعوة الباحث لا أحسبها جديدة ، فى هذا الميدان ، بل سبقه إليها رجالات كثيرون ، دعوا إلى البحوص باللغة العربية ، والإعلاء من شأنها وأظن أنه لا نحو على الباحث ولا علينا ماتحتاج إليه هذه الدعوة بعد التطبيق من جهود شاقه مضنية ، نرجو لها أن تتحقق فى يوم من الأيام .

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی



هنات وأوهام

ماهر شفيق فريد

هاهنا محاولة لتصويب أوهام وهنات وقع فيها بعض كتاب عدد يناير ١٩٨٢ من مجلة فصول . ومأربنا معهم ! ـ أوحر أن يتلافاها الكتاب فنولا حسنا . شأن من يستمعون القول فيتبعون أحسنه

- في كلمة «التحرير» (اقرأ : «عز الدين اسماعيل») المعنونة «هذا العدد» بكتاب «ليس للحرير» . «أندريه حيسون المحاضر في جامعة هولواي ماتخلفوا» (ص ٩) . وفي هذه الجملة موضعان للنظر . الأول أن اسم الرجل أندرو Andrew لا أندريه . والثاني أن هولواي هذه ـ وتتمة اسمها «كلية هولواي الملكية» ـ ليست جامعة قائمة برأسها . وإنما هي لا تعدو أن تكون إحدى كليات جامعة لندن . تقع في إيجام Egham بمقاطعة سري Surrey على مسافة عشرين ميلا غربيا من العاصمة الإنجليزية
- يسمي الأستاذ عبد الرحمن فهمي . في مقاله «الرواية البوليسية» رواية بو . هـ . كوريلي «خرافيات لادي نشانرلي» (ص ٤٧) . وصواب العنوان : «عشيق الليدي تشاترلي»
- يسمي الدكتور محمد هريدي . في مقالته «مسيرة الأجيال في الرواية المصرية والتركية» ، ورواية يعقوب قنري «صودوم وكومره» (ص ٧٧) . والصورة العربية لهذين الاسمين هي أسماء الأماكن . حسب الترجمة المتداولة للتوراة . هي . سدوم وعمورة ، أو مدن السهل . من أعمال فلسطين قديما في وادي الأردن الأدنى . وقد أهلكها الرب لانحراف أهلها في المعاصي والفجور (كلمة Sodomite الإنجليزية بمعنى «لواطي» مشتقة من مدينة Sodom هذه) وقصتها ترد في الإصحاحين الثامن عشر والتاسع عشر من سفر التكوين . حيث قصة لوط وقومه ، وماكان ومآل عمالك القرى وأهلها مصحون .
ويكتب محمد هريدي في نص المقال . «الإجابة عن هذا التساؤل تم عن ألم شديد» (ص ٨٠) وهذا خطأ شائع صوابه «تم على» . وقد كان العقاد وعلى أدهم من الفلائل الذين لفتوا نظائي عن هذا الخطأ منا بسطرون
ويكتب هريدي موقف حسين في بداية ونهاية حين عرض عليه أحمد حسن أساور زوجته ليبيعها ويسافر إلى طنطا لاصلاح عمله» (ص ٨١) . والواقع أن السيدة المذكورة لم تكن زوجة لحسن . وإنما مجرد رفقة أو خليلة
- يقول السيد اعتدال عثمان ـ في مقالة ممتازة عن «الطفل المضطهد بين الاغتراب والانتماء» : «يعد دون كيخوت في رواية «سيرفانتس» أبرز مثال للطفل المضطهد في تاريخ رواية القرن التاسع عشر» (ص ٩٢) . كيف يكون هذا ؟ إن ميجيل دي سرفانتس ـ أو ثربطة ـ معاصر شكسبير ـ قد ولد في ١٥٤٧ ومات في ١٦١٦ . ورائعته عن فارس دي لامانشا قد ظهرت في ١٦٠٥ . فكيف تدفعها الكائنة ثلاثة قرون كاملة إلى الأمام . لتغدو من روايات القرن التاسع عشر ؟
ولايقل عن ذلك غرابة قول الكاتبة : «التشكل الروائي الذي يتمثل في روايه فلوبير «التربية العاطفية» L'Education Sentimentale في شخصية أبلو موف» (ص ٩٢) . علم الله أنه ليس في رواية ناسك كرواسيه شخصية بهذا الاسم ـ حيث البطل يدعى فردويك موور ـ وإنما أبولوموف بطل رواية للأديب الروسي إيفان جونشاروف (١٨١٢ ـ ١٨٩١) ظهرت في ١٨٥٧ . ومثلها نموذج للنبيل الريفي الروسي الكسول
ويعيد الكاتبة قول يوسف إدريس من رواية البيضاء «كلما كانت الظروف أصعب كلما تضيق الوضع» (ص ٩٦) . وهذا خطأ لغوي من جانب إدريس . صوابه حذف «كلما» الثانية .
- تسمي الدكتورة سيزا قاسم . في مقالتها «المقاومة في القص العربي المعاصر» ، مؤلف رواية «روحة الفلارم الفرنسي» : «وبرت فولز» (ص ١٥١) . وصواب اسمه : جون فاولز هذا وقد ترجم الرواية . منحمة ، محمد الحديدي تحت عنوان «صديقة المحارب الفرنسي» في مجلة الحديد .
- في مقالة «تيار الوعي والرواية اللبنانية المعاصرة» ، ينحي الدكتور يحيى عبد الدائم اسم ستفن ديدالوس . في رواية جويس «يوليسيز» Steven (ص ١٥٧) وصواب هجائه : Stephen
- في ترجمة الدكتور نصر أبو زيد لمقال أندرو حيسون «ملاحظات عن القصه والفكاهة» نلاحظ مايلي :

ـ «رواية عدو البشر» (ص ١٧٥) لموليير . والصواب أنها مسرحية لا رواية .
ـ «دوري الصغير» (ص ١٧٥) (عنوان رواية لديكنز) صوابه : «الصغيرة دووبت» ، إذ هي أنثى لا ذكر . وقد ترجم الرواية الأديب الراحل حسين القباني .

مراجعه د. شوقي السكري، وصدرت في سلسلة «الألف كتاب» عن مؤسسة سجل العرب في ١٩٦٣.

- «أعمال رابيلاز Rabelais» (ص ١٧٧) هو الأديب الفرنسي رابليه. يا أهل الرحمة، تعالوا إلى كلمة سواء بيننا وبينكم. فلترسم أسماء الأعلام كما ينطقها أصحابها!
- «رواية شتيرنه المسماة: تريسترام شاندي» (ص ١٧٧). ثم هذا النطق الخرافي، والرجل أيرلندي يدعى ببساطة لورنس ستيرن!
- «لوتراموت» Lautreamont (ص ١٧٨)، صاحب أناشيد مالدورور، وصواب نطقه: لوتريامون.
- «بنجت» Duget (ص ١٨٠) هو الروائي روبير بنجيه (Pinget لا كما رسمته المجلة) من أصحاب الرواية الجديدة في فرنسا.

وكنا دعا محمد هريدي «صدوم وعمورة»: «صودوم وكومر»، يدعوها حامد طاهر، صاحب مقالة «مفهوم المعمار الروائي عند مارسيل بروست»، «سدوم وجمور» (ص ١٨٣)، فليرجع إلى مافلا، آمنا

ويقول حامد طاهر «إن شخصيات بروست تقف في منتصف الطريق بين شخصيات رلم جيمس وشخصيات فرانز كافكا» (ص ١٨٦) هنا خلط الكاتب بين ولم جيمز ـ فيلسوف البراجماتية الأمريكية، الذي لم يكن روائيا من قريب ولا من بعيد ـ وشقيقه الروائي هنري جيمز، وهو المقصود هنا

- يذكر يحيى حقي في حديثه مع أحمد هدى إن لإسماعيل مظهر ترجمة دانيه عواياسا «تاريخ الشباب» (ص ٢٢٠) وصواب العنوان «تاريخ شباب

ويقول نجيب محفوظ «ألف ساوتر كتابا بعنوان لمن أكتب» (ص ٢٢٥). وليس لساوتر كتاب كامل بهذا العنوان، وإنما هو فصل من كتابه «ما الأدب؟» وصواب العنوان: «لمن نكتب؟» (انظر ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال للكتاب، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٩، ص ٨٠). وقد نشرت فصول الكتاب لأول مرة في مجلة العصور الحديثة.

ويقول د. يوسف إدريس. رأيي أن فلوبير كتب «مدام بوفاري» مأساة شخصية. وعما لأنه يريد أن يبرر لزوجته أعمالها» (ص ٢٣٣). فليعلم إدريس ـ هذا المغربة ذات الدهن المنقوش ـ أن فلوبير ظل طوال عمره أعزب لم يتزوج قط، وإن كانت له خليلات، كإليزا شارنجر، ولويز كوليه، وعدد لا بأس به من البغايا.

أما حين يقول إدريس: «لاشك أن رواية مثل ماكبث كانت تنطبق على شخص ما قتله الملكة اليزابث» (ص ٢٣٣) فإني أوثر الصمت، حتى لايجمح بي القلم. وأدع للضمير الأدبي أن يقدر في أمر هذا التعقيب ـ وإن تكن موهبة الخلاعة من أعلى طراز ـ الذي لايكتفي بأن يتحدث عما لا يعرف. وإنما يأبى إلا أن يزيد الأمور غموضا على إبانة، بـ «لا شك» الخارمة هذه.

- يورد عبد الرحمن الخاني، في مقالة «اللغة. الزمن.. دائرة الفوانيس» من ديوان «من إليوت أربع رباعيات» The still point of the universe (ص ٢٦٣). وصواب المقتطف The still point of the turning world (انظر قصيدة «بيوت بورنون» في «قصائد ت. س. إليوت ومسرحياته الكاملة» فبر وفبر، لندن، ١٩٧٠، ص ١٧٥).
- في كلمة «التحرير» عن جيمس جويس في الذكرى «المائة لمولده» ـ أقرئ الكاتب سامي خشبة؟ ـ نقرأ أن جويس كتب «مجموعة واحدة من الشعر» «قصائد، كل واحدة بمفردها» (ص ٢٩٧). والواقع أن جويس ـ إلى جانب هذه المجموعة الصادرة في باريس عام ١٩٢٧ ـ مجموعة أخرى عنوانها موسيقى الحجرة (١٩٠٧) كانت مدخله إلى عالم الأدب، وصدرت قبل ثلاثين عاما.

ويتحدث الكاتب عن «فيرابل بيد» (ص ٢٩٧) Venerable Bede خطأ منه ـ فيما يلوح ـ أن فيرابل «اسمه الأول»، وإنما هو لقب يعني الموقر كان يطلق على هذا المؤرخ والقارس الإنجليزي (٦٧٣ ـ ٧٣٥) صاحب كتاب تاريخ كنيسة انجلترا

ويقول الكاتب عن بعض شخصيات رواية جويس «فجنجر وبك»: «الأول تصحيح «شم» أو قابيل» (ص ٢٩٨) وما هذا سوى Shem س نوح في ختام الإصحاح الخامس من سفر التكوين في التوراة

- في «الدوريات الفرنسية» يكتب حامد طاهر «هناك مثال مدهش يقدمه لنا بيرينس Bérénice في بيته الشعري الشهير: «في الشرق الصحراوي، ما أشد سأمي» (ص ٣٠٩). والصواب «تقدمه، لا، يقدمه»، و«بينها، لا بيته»، إذ الإلماعة إلى بيرينس، بطلة إحدى مسرحيات راسين، ملكة فلسطين وعشيقة الإمبراطور الروماني تيتوس. وقد ترجم المسرحية الدكتوران أنور لوقا وأحمد عبد الحميد يوسف. وراجعها وقدم لها حسن عثمان. ومحصها عبد الحميد الدواخلي. وهي تظهر في المجلد الثاني من مسرحيات راسين (دار المعارف).
- وفي الختام نود أن نضيف البنود التالية إلى استدراكاتي، في عدد يناير، على بيبليوجرافيا الدكتورين حمدي السكوت و ماوسدن جونز عن صلاح عبد الصبور

أعمال صلاح عبد الصبور

كتب

- بعض الفكر ـ مجموعة دراسات ومقالات في الأدب العربي والعالمي، تقديم د. عز الدين إسماعيل، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية

أعمال عن صلاح عبد الصبور

كتب

رداها فارس الكلمة، قصائد قدم لها د. عز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢ (القصائد لمحمد إبراهيم أبو سنة. وفتحي سعيد. وإبراهيم عيسى، ومعتزة صلاح عبد الصبور (بالإنجليزية)، والترجمة العربية لاعتدال عثمان)، وغيرهم.. مع قصيدة من آخر أعمال صلاح عواشا، عندما أرخل

السندباد وعاد ، وتذكر ريبت عفيف في جريدة أخبار اليوم ٦ / ٢ / ١٩٨٢ أن هذه القصيدة لم ينشرها ، الشاعر ، والواقع أنها نشرت بمجلة الفنون الكويتية ، في عدد أكتوبر ١٩٧٩) .

مقالات نقدية

- سميحة أيوب ، «المسرح حياتي» (صلاح عبد الصبور) ، مجلة المسرح (جمعية نادي المسرح) ٣٠ سبتمبر ١٩٨١ ، ص ٣٦
- سامي خشبة ، «الحرية في مسرح صلاح عبد الصبور» ، المصدر السابق ، ص ٤٠ ـ ٤٢
- د . سامي منير ، «شاعرية المسرح الفكري عند صلاح عبد الصبور» ، المصدر السابق ، ص ٤٦ ـ ٥٣
- فتحي العشري ، «وماذا بقي من صلاح عبدا الصبور؟» ، المصدر السابق ، ص ٤٤
- سمير الصفوي ، «جلسة عمل مع مؤلف مسرحي» ، المصدر السابق ، ص ٥٥ .
- أسامة أبو طالب ، «ليس موتا وإنما هو امتداد الحياة» ، المصدر السابق ، ص ٥٦ ـ ٥٧ .
- كوثر سالم ، «الشعر للمسرحي في الأدب المصري المعاصر» ، مجلة المسرح ، يناير ١٩٨٢ ، ص ٩٢ / ٩٤
- د . عله رادي ، «الشعر المعاصر وقضايا المسرح الشعري» ، مجلة الشعر ، يناير ١٩٨٢ ، ص ٣٢ ـ ٤٧
- محمود حق كساب ، «سمات مصرية في شعر صلاح عبد الصبور» ، مجلة الشعر يناير١٩٨٢ ، ص ١٢٩ ـ ١٢٦ .
- محمد السيد عبد ، «المرأة عنصرا سالبا في مسرح صلاح عبد الصبور» ، مجلة الشعر ، يناير ١٩٨٢ ، ص ١٢٧ ـ ١٣٧
- مدبحة عامر ، «الوطن في وجدان وشعر صلاح عبد الصبور» ، مجلة الثقافة ، أبريل ١٩٨٢ ، ص ٨٤ ـ ٨٨ .
- السيد علي ، «وداعا فارس الكلمة» ، مجلة الحديد ، ١٢ أبريل ١٩٨٢ ، ص ٤٠ ـ ٤١
- يسرى العزب ، «الناس في بلاده الشعرية» ، مجلة الشعر ، أبريل ١٩٨٢ .
- سعد الدين حسن ، «صلاح عبد الصبور ومأساة الحلاج» ، مجلة الشعر ، أبريل ١٩٨٢ .
- د . غازي القصيبي ، «قصيدة أعجبتني أحلام الفارس القديم» ، المجلة العربية (للمملكة العربية السعودية) ، إبريل ١٩٨٢ ، ص ٨ ـ ١٠ .

قصائد عن صلاح عبد الصبور

- أحمد الحوتي ، «عائد في قصيده» ، مجلة الثقافة الجديدة ، ديسمبر ١٩٨١ .
- أحمد عمر مصطفى ، «هكذا تكلم الحلاج» ، مجلة الشعر ، يناير ١٩٨٢ ، ص ٧٥ ـ ٧٨

برامج إذاعية عن صلاح عبد الصبور

- عبد الغني داود ، «صلاح عبد الصبور كاتبا مسرحيا» ، أذيع من البرنامج الثاني بإذاعة القاهرة في ٢٦ / ١ / ١٩٨٢ ، من إخراج هلال أبو عامر .

هذا وقد أسقط الطابع ، مشكورا ، من قسم «أعمال مترجمة لصلاح عبد الصبور» من استدركناه في المنشورة بعدد يناير (ص ٣١٠) السطر الأخير ، وهاهو ذا كاملا Modern Arab Poets 1950-1975, translated and edited by Issa Boullata, London; Heinemann, 1976, PP. 71-80.

ملاحظات قارئ

محمد الفارس

١ ـ الحمل الفهم (إلى جانب بقية بحوث المجلة) الذي كتبه أستاذنا الدكتور عزت قرني في العدد الأول من المجلد الثاني وخاصة حين قال : «.... والحق أن في هذه السطور نعرضها طريقا لفكرة الخلود ، الذي يربط بين الفكر والأشياء .. وقد نسب صلاح عبد الصبور إلى التعدد في الكون ، ولذلك فقد اتجه إلى التضادات ، رقام بعمل الموازنات ، بل مال إلى التوفيق كثيرا ، ولم يغادره حسن الاتزان» ، وذلك من خلال شرح د . عزت لفكرة الخلود عند شاعرنا العربي الكبير . وهنا بعض التساؤل . هل كان الشاعر صلاح عبد الصبور فيلسوفا . أم كان الفيلسوف فيه شاعرا ؟ .

لقد كان عبد الصبور دارسا لفلسفة الجمال ، بكل تياراتها وفلاسفتها (فيكو ، وكروتشه ، ورأسكن رعيرهم) . هذا ما يستدل عليه من أشعاره (القصائدية والمسرحية معا) .

٢ ـ استكمالا للببليوجرافيا التي نشرتها «فصول» في نفس العدد ، أرجو أن أشير إلى دراسة ممزوجة تحدث عن شاعرنا العربي الكبير ـ صلاح عبد الصبور ـ في : جريدة الأسبوع الشمال (الليبية) العدد ١٠٧ / ٢٨ / ٦ / ١٩٧٤ .

المسرح العربى الحديث

فى اللغة الإنجليزية

ماهر شفيق فريد

ترمى الببليوجرافيا التالية ـ إن صح التعبير ـ إلى حصر أهم الترجمات والدراسات الإنجليزية لمسرحنا العربى الحديث ، وتنهى بقائمة ـ باللغة الإنجليزية ـ للأعمال المذكورة فى ثنايا النص العربى .

القسم الأول

مسرحيات عربية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية :

كتاب أفراد :

المسرح المصرى :

أحمد شوقى

ـ يذكر يعقوب لندو فى كتابه **دراسات فى المسرح والسينما عند العرب** أن المستشرق آرثر جون آربرى ترجم مسرحية **مجنون ليلى** فى ١٩٣٣ ـ كما يذكر أن سيدة يدعى مسز رسكين Mrs Ruskin ترجمت **مصرع كليوباترة** ، ولم يقع لى أى من الترجمتين .

توفيق الحكيم

ـ **أهل الكهف** (١٩٣٣) . ترجم الفصل الأول منها جون أ . هيوود ، أستاذ الأدب العربى بمدرسة الدراسات الشرقية ، جامعة درام بانجلترا ، فى كتابه **الأدب العربى الحديث ١٨٠٠ ـ ١٩٧٠** (الناشر : لند همفرير ، لندن ، ١٩٧١) . يتحدث فى الكتاب عن مسرح الحكيم ، وعزيز أباظة ، وغيرهما .

ـ **شهرزاد** (١٩٣٤) : يذكر الحكيم فى عوالم كتبه المنثورة فى لغات أجنبية ـ وهى تتصدر أغلب مؤلفاته ـ أن مسرحية **شهرزاد** ترجمت إلى الإنجليزية ، ونشرت مختارات منها فى دار النشر (بلوت) بلندن ، ثم فى دار النشر (كراون) بنيويورك فى عام ١٩٤٥ م . ولم يقع لى الترجمة ، ولكنها أذيعت مساء ٢١ مارس ١٩٥٥ فى البرنامج الثالث من الإذاعة البريطانية (وأعيدت إذاعتها عدة مرات بعد ذلك) بإخراج كرستوفر سايكس وترجمته ، وموسيقى بورمان فورهركاى ، وقد لعب دور شهريار : السيرجون جلجود ، ودور شهرزاد : مرجريت ليتون ، ودور الوزير قر : كارلتون هوبر .

ويورد الحكيم فى تذييل لطبعة ١٩٧٦ من مسرحية **السلطان الحائر** (مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز) ترجمة لمقالة من مجلة واشنجتون تايمز ، لندن (١٨ مارس ١٩٥٥) عن المسرحية ، وأخرى من جريدة ذا تايمز ، لندن (٢٢ مارس ١٩٥٥) عنها .

ـ **محمد الرسول البشير** (١٩٣٦) : ترجم وليم و . بولك المشهد السابع من الفصل الأخير من هذه المسرحية فى مجلة **بيوداير كشانز** الأمريكية (العدد ١٥) مع مقدمة من أربع صفحات ، تحت عنوان «موت محمد» .

و**مسرحية الحكيم** ـ مثل **عبقرية محمد** للعقاد ، و**الى الإنسان** ومقالات أخر لمحمود تيمور ، و**محمد رسول الحرية** لعبد الرحمن الشرقاوى ـ معالجة لسيرة الرسول الكريم من زاوية هيومانية لا تيولوجية ، بحيث يتذوقها المسلم وغير المسلم ، لا بل يتذوقها القارئ المنصف من أى زمان ومكان ، ولو كان من الملحدين الذين لا يدينون بدين من الأديان .

ولمن شاء معرفة ما كتب عن هذه المسرحية فى العربية أن يرجع إلى كتاب فاروق حورشيد والدكتور أحمد كمال زكى **محمد فى الأدب المعاصر** ، أو كتاب أحمد عبد المعطى حجازى **محمد وهؤلاء** (سلسلة الكتاب الذهبى ، يوليو ١٩٧١) .

هذا وقد كتب ماهر شفيق فريد عرضا للترجمة بولك هذه ، تحت عنوان «العرب يقرأ مسرحية محمد لتوفيق الحكيم» ، فى مجلة **الهلال** (أغسطس ١٩٧٨ ، ص ١٤٤) .

ـ **أريد أن أقتل** : مسرحية من فصل واحد ، نقلت إلى الإنجليزية تحت عنوان «شهوة القتل» ، دون نص على اسم المترجم ، فى مجلة **لوتس : الأدب الأفريقى الآسيوى** (وهى مجلة كانت تصدر فى ثلاث لغات : العربية والإنجليزية والفرنسية) عدد إبريل ١٩٧١ ، ص ٩٥ ـ ١٠٧ .

ـ **أغنية الموت** . مرثية مأسوية لأمين مصريين ، ترجمة و . ر . لويج ، مع مقدمة من صفحتين لأنطوني ماكدرموت ، فى مجلة **بوميدل إيسته** (العدد ٤٥) يونيه ١٩٧٢ ، ص ٢٢ ـ ٣٠ . وقد ظهرت المسرحية لأول مرة فى كتاب الحكيم **مسرح المجتمع** (١٩٥٠) .

ـ **احتفال أو عمل** : نشرت هذه المسرحية ، التى لا أعرف أصلها العربى ، دون نص على اسم المترجم ، فى مجلة **بريزم** (موشور) التى تصدر عن وزارة الثقافة بالقاهرة ، السنة الرابعة ، العدد ١٢ ـ ١٣ (١٩٧٢) ، ص ٦٨ ـ ٨٧ .

- **باطلع الشجرة** (١٩٦٢) : ترجمة دنيس جونسون ـ ديفيز (لندن : مطبعة جامعة أوكسفورد ، ١٩٦٦) . ترجمة جيدة كالعادة لأعمال هذا المترجم . لها مقدمة من صفحتين . لم يترجم مقدمة الحكيم الأصلية للمسرحية مع أنها تلقي أضواء على أهدافه واهتماماته .

- **مصير صرصار ومسرحيات أخرى** ، اختيار وترجمة دنيس جونسون ـ ديفيز (لندن : الناشر هايمان ، ١٩٧٣) مع مقدمة من ثلاث صفحات . يتكون الكتاب من أربع مسرحيات عن الحرية ، وهي : **مصير صرصار** (١٩٦٦) ، **أهلية الموت** ، **السلطان الحائر** (١٩٦٠) ، ومسرحية رابعة تدعى في الترجمة الإنجليزية Not a Thing out of Place ولا أدري اسمها العربي ، فللمترجم ـ للأسف ـ لايذكر العناوين الأصلية للمسرحيات ، كما أفعل ترجمة مقدمات الحكيم ـ وهي قصيرة ـ لأولى وثالثة هذه المسرحيات .

- **مجلس العدل** (١٩٧٢) : صدوت ، دون نص على اسم المترجم ، في سلسلة ملاحق مجلة بيريزم (موشور) صالفة الذكر ، مع تعريف بالمؤلف في أربع صفحات ، السنة الثانية العددان ٦ ـ ٧ (١٩٧٠) .

محمود تيمور

- **أشطر من إبليس** : ترجمت في مجلة فاموز لم وولد ، مجلد ٤٧ ، يناير ١٩٥٧ .

فتحي رضوان

- **إله وهم أنفه** ، ترجمها مع مقدمة من صفحتين بيركاشيا ـ وهو مؤلف كتاب بالإنجليزية عن طه حسين ـ في مجلة جيونال أوف ترانسليشن ترانسلايشن ، السنة الخامسة ، الناشر : أ . ج . بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧٤ ، ص ١٠٨ ـ ١٢٦ .

رشاد رشدي

- **خمس مسرحيات مصرية من ذوات الفصل الواحد** (الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، دون تاريخ) . والمسرحيات هي : «كذاب» ـ «أوديبوس» ـ «الرباط» ـ «في البيت» ـ «سوحي» ـ

تم هذه المسرحيات ـ التي لايكاد يعرفها أحد من أبناء هذا الجيل ـ على قدرة درامية باكرة ، وحيرة بفنون المسرح . فالأول «كذاب» تحمل عنوانا مرحبا شوئيا (نسبة إلى برناود شو) : «دراسة غير أخلاقية» ، أو هو ـ إن شئت ـ عنوان أوسكار وايلدي ! مثلت لأول مرة في ١٩٥١ . الثانية «أوديبوس» قصيدة درامية مثلت لأول مرة في ١٩٥٢ . الثالثة «الرباط» ، مزحة جادة من فصل واحد (وهو وصف تشيكوف !) مثلت لأول مرة في ١٩٥٢ . الرابعة «في البيت» : «حكاية إخبارية من فصل واحد» ، مثلت لأول مرة في ١٩٥٦ . الخامسة «سوحي» : «حكاية مصرية» ، مثلت لأول مرة في ١٩٥٢ ، ومن الشائق أن يقارنها المرء بقصة الدكتور محمد عوض محمد «سوحي» في سلسلة «اقرأ» (العدد ١٢) .

هذا وقد قدم نادي مسرح الحكيم خلال شهر مايو ١٩٦٥ ثلاثة أعمال مسرحية من ذات الفصل الواحد باللغة الإنجليزية هي عرف كيف تجوت للحكيم ، وكذاب ، لرشاد رشدي ، وجمهورية فرحات ، ليوسف إدريس ، وكلها من إخراج الدكتورة ليلى أبو سيف . ونجد وصفا لهذا العرض بقلم منى يوسف في عدد يونيه ١٩٦٥ من مجلة المسرح ، وذلك في عصرها الذهبي حين كان يحررها الدكتور رشاد رشدي ، قبل أن تدخل في تاسخاتها المتعددة ، فترة وضعفا ، منذ تركه لها .

عبد الرحمن الشرقاوي

- **وطني عكا** : ترجمت بهاء سالم مقتطفا من هذه المسرحية الشعرية (وهي عدى أسوأ مسرحيات الشرقاوي ، كما أن الفلاح أسوأ رواياته) تحت عنوان «ليلى ووطني عكا» ، في مجلة لوتس : **الأدب الأفريقي الآسيوي** (إبريل ١٩٧٢) ص ٩١ ـ ٩٣ . تترجم اسم عكا إلى acre كما هو ـ وكي الله المؤمنين شر القتال ـ وإنما صوبته الإنجليزية ، لو أنها تحتشمت مشقة الرجوع إلى أحد المراجع التاريخية acre وفي المقتطف تتبادل ليلى الكلام مع يعقوب .

صلاح عبد الصبور

- **مأساة الحلاج** (١٩٦٦) : نقلها إلى الإنجليزية تحت عنوان مقتطف في بغداد الدكتور خليل سمعان ، وصدرت الطبعة الإنجليزية لأول مرة عام ١٩٧٢ ، عن الناشر بريل بلايدن ، هولندا ، ثم نشرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٦ ، دون المقدمة التي صدر بها المترجم طبعته الأولى من الترجمة .

- **الأميرة تنتظر** (١٩٦٩) : ترجمها الدكتور شفيق محلي ، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٧٥ ، ثم أعيد نشرها في مجلة لوتس : **الأدب الأفريقي الآسيوي** (يناير ـ يونية ١٩٧٦ ، ص ٧٢ ـ ٨٩) .

- **مسافر ليل** : كومبديا سوداء (١٩٦٩) . ترجمها ببراعة واقتدار الدكتور محمد عناني ، وقدم لها بمقدمة من تسع صفحات الدكتور سمير سرحان ، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في ١٩٨٠ ، كما صدرت لها ترجمة فرنسية . هذا وقد نقل صاحب المقدمة مقدمته إلى العربية ـ مع بعض التصرف ـ تحت عنوان «مسافر ليل . الضحية والجلاد» في مجلة المسرح (أكتوبر ١٩٨١) ، ص ٣٤ ـ ٣٨ .

المسرح السوري

محمد الماغوط

- **العصفور الأحدب** : مسرحية من أربعة فصول ، نقل المشهد الأول منها إلى العربية الدكتور محمود المنزلاوي في مجلة ميقاتد ، السنة ٢٢ ، العدد ١ ، ١٩٨٠ ، ص ١٠ ـ ١٩ . ونشر المسرحية كاملة في كتاب **الكتابة العربية اليوم المسرحية** ، من تحريره ، على ماسبق بعد قليل . والماغوط شاعر موهوب ، نجح في كتابة قصيدة النثر ، ولكن من الإسراف أن نقارنه بودلير ورنبو ، على نحو مافعل سنية صالح في مقدمة **محمد الماغوط الآثار الكاملة** ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٠ .

المسرح الجزائري

- **سيدي قرج** : مسرحية ذات فصل واحد لصالح حرق ، ترجمتها روبيت فريسيس في مجلة لوتس : **الأدب الأفريقي الآسيوي** (يناير ـ مارس ١٩٧٨ ، ص ٧٩ ـ ٩٣) .

المسرح الفلسطيني

توفيق فياض

- **بيت الجنون** : مسرحية من فصلين ، ترجمها شفيق مقار (وهو مترجم غدير ، وفياض لا أزيده في وصفه بالمطعمة) في مجلة لوتس : **الأدب الأفريقي الآسيوي** ، يناير ١٩٧٣ ، ص ١٥٩ ـ ١٧٦ .

كتب مختارات لأكثر من كاتب

- **مارون عبد الوهاب (عمرو) المسرح المصري الحديث : منتخبات** ، مباولس وشبكاغو : بيليونيكا إسلامبكا (المكتبة الإسلامية) ، ١٩٧٤ .

- **مسرحيات مصرية من فصل واحد** ، إشراف د . حمدي السكوت ، مقدم د . ديفيد وودمان ، قسم النشر بالجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ١٩٧٣ .

يشتمل على تقديم مفيد ديفيد وودمان واثني عشرة مسرحية هي :

١ ـ عودة فطوط : لعبد العزيز داود
٢ ـ أم مصرية : لكارمن وابشتاين (ترجمة عنايات طلعت)

٣ ـ يوم فى حياتها خديجه رشدى (ترجمة سعيد توفيق)
٤ ـ أسودة الرصاص لأمين بكير
٥ ـ عالم رحل المرور المحجوز . لمسير أبو ذكرى .
٦ ـ ثلاثة رجال : لفاروجان كاروخيان (ترجمة عنايات طلعت) .
٧ ـ الحرب خامت : لسامى إبراهيم حنا .
٨ ـ سهرة لعثمان شكرى سليم
٩ ـ آنسى العزيزة منى : للفتحى عبد المعى حامد .
١٠ ـ جريمه قتل لمصطفى بهجت مصطفى
١١ ـ علم الحياة . لزينا عتيق (ترجمة مرسى سعد الدين)
١٢ ـ الصار . لمحمد السيد سليمان .

نشرت هذه المجموعة فى كتابين أحدهما بالعربية والآخر بالإنجليزية ، وهى ثمرة مسابقة على مستوى الجمهورية فى تأليف مسرحيات من ذوات الفصل الواحد ، على أن تنشر المسرحيات الفائزة وتمثل على مسرح الجامعة الأمريكيه بالقاهرة .

والمسرحيات ـ كما هو متوقع ـ متفاوتة المستوى ـ د ، عوده قطوط ، ثمرة لاحظ لها من الدراما سوى تقطيع الحمل على مُسطر وهو يتقدم كلا منها اسم مستحدث ، فى حين تصنع «عالم رحل المرور المحجور» بدءا على خطة درامية حقة ، وتحسد حداع الدات المركور فى جملة الإسناد والمسرحية الأخيرة «الصار» فيها لمسة من ج م مسج ، صاحب «واكون إلى البحر» ، وتشى بموهبة صادقة .

ومن الفلائل الذين كتبوا عن هذه المسرحيات علاء الديب وحيد فى كتابه مسرحيات فى الوهج والظل (كتاب الهلال ، يونيه ١٩٧٩ ، ص ١٣٥ ـ ١٥٠) .

ـ الكتابة العربية اليوم المسرحية ، تحرير د . محمود المزلاوى ، مركز الأبحاث الأمريكى فى مصر ، القاهرة ١٩٧٧ .

هذا أكثر جهد فى بابه ، وهو يمثل الحلقة الثانية فى سلسلة كان أولها كتاب الكتابة العربية اليوم القصة القصيرة ، من تحرير المزلاوى أيضا وفى الطريق جزء ثالث عن أدب المقالة ، من تحرير د . لويس عوض .

يتكون الكتاب من .

ـ كلمة تمهيدية بقلم يوسف الشاعى
ـ تنويهات
ـ مقدمة
ـ وجهة نظر غير مستعرب . بقلم دكتور أندروباركين .
ـ محمود تيمور حكمت الفكهة (ترجمة مدحت شاهين ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المزلاوى)
ـ توفيق الحكيم ، أهلية المولد (ترجمة د مصطفى بدوى ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المزلاوى)
ـ توفيق الحكيم ، السلطان الحائر (ترجمة د . لمصطفى بدوى ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المزلاوى)
ـ محمود دياب الروبعة (ترجمة رديدة واصف ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المزلاوى)
ـ شوقى عبد الحكيم حسن ونعيمة (ترجمة مدحت شاهين ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المزلاوى)
ـ يوسف إدريس الفرافير (ترجمة نرمين رولى حاسبك ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المزلاوى) . وجدير بالذكر أن لى حاسبك رسالة حاصبه غير منشوره عن هذه المسرحية ، من جامعة مشيجان بالولايات المتحدة الأمريكية .
ـ فاروق خورشيد حمور بابل (فى الأصل . حبظلم بظاظا) (ترجمة رديده واصف ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المزلاوى)
ـ ميخائيل رومان الواقد (ترجمة مدحت شاهين ، مراجعة أندرو باركين ومحمود المزلاوى)
ـ محمد المأعوط العصفور الأحدب (ترجمة د . محمود المزلاوى ، مراجعة أندرو باركين وحلمى هلال)
ـ اقتراحات لمزيد من القراءة : محمود المزلاوى ورؤف رياض . وتتصدر كل مسرحية سدة عن مؤلفها .

مسرحيات مصرية ذات فصل واحد ، اختيار وترجمة دنيس جونسون ـ دبير ، الناشر هايمان ، لندن ١٩٨١ . هذا أحدث كتاب فى بابه ، لم يقع فى ولكنى رأيت إعلاما عنه فى أحد أعداد ملحق التايمز الأدبى ، وقد جاء فى الإعلان أن به مسرحيات لتوفيق الحكيم وألفرد فرج وغيرهما .

القسم الثانى
دراسات عن المسرح العربى

١٩١٣

ـ هـ ريتر ، «الفرافير» ، دائرة المعارف الإسلامية ، المجلد ٢٢ ، ١٩١٣ . بديهى أن دراسة الموضوع قد قطعت شوطا بعيدا منذ ذلك الحين

١٩٢٥

ـ كورنت بروكر ، «المسرح العربى» ، دائرة معارف الدين والأخلاق ، مجلد ٤ ، ١٩٢٥ .

١٩٣٥

ـ نقبل ناربور ، «المسرح فى مصر» ، نشرة مدرسة الدراسات الشرقية ، مجلد ٨ ، ١٩٣٥ ، ص ٩٩٥ ـ ١٠١١

١٩٥٨

ـ يعقوب م . لندار ، دراسات فى المسرح والسينما عند العرب ، مع مقدمة بقلم هـ أ ر حبب ، مطبعة جامعة مسلفانيا ، ١٩٥٨ نقل هذا الكتاب إلى العربية فى أكثر من خمسمائة صفحة وعلق عليه وقدم له أحمد المعارى ، وراجعه الدكتور لويس عوض ، وصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٧٢ وقد بذل المترجم جهدا طيبا فى عمله ، وإن كانت لنا عليه بعض مآخذ

ص ٧ «ربما كانت الدفة . تستند على وفنا مصاعفا» ، صوابها : تستند
ص ١٢ «يسرف المترجم فى توفير الأستاذ لنداو ، حتى ليقارنه بالمؤرخ العظيم أرنولد توينبى ، ودون ذلك أهوال كما كان شيخ المعرة يقول !
ص ٣١ كونكتيكت Connecticut (إحدى ولايات أمريكا) صوابه نطقها : كونيكتكات إذ حرف الـ ت فى المنتصف صامت
ص ٤٥ «جورج ريدان» ، صوابه اسمه جورجى
ص ٨٢ «تعتقد» فى الغالب ، إلى مقدمة» صوابها . تعتقر
ص ١٠٧ «يصدر المصنف أوامره بذبح أربعا من الدجاج» ، صوابها ذبح أربع
ص ١١١ تشارلز أ ميورى Charles A Murray صواب نطقه مرى
ص ١٦٧ «الإسلام فى العصر الحديث» ، صوابها : العالم الحديث
ص ٢١٣ «شار» فارس ، صواب اسمه شفر فارس ، أو الدكتور شفر فهارس كما كان يحب بعض العاشين أن يسموه !
ص ٢٢٧ «سيفيل Seville» هى أشبيلية بحسن مترجمنا ، الذين يتناولون الأندلسيات ، صبعا لو أنهم رجعوا إلى مقالة للأستاذ على أدهم فى دائرة معارف الشعب (كتاب الشعب ٦٧ ، ١٩٥٩) صوابها «أعلام جعرافية أندلسية» ، كى يتعلموا أن Castile هى قشتالة ، Algeciras هى الخريرة الخضراء ، و Madrid

هى محيط ، و Cordova هى غرطبة ، إلى آخره .

وفى نفس الصفحة : «أسرة المرابطين Almoravid ، والصواب : دولة المرابطين .

ص ٢٢٨ «إلياس أبو شبيكة» ، صوابه أبو شبكة .

ص ٢٣٢ «هانى» (فى مسرحية شوقى مصرع كليوباترا) صوابه : حانى .

ص ٢٥٤ «وهو فى كلاهما أستاذ» ، صوابها : فى كليهما .

ص ٢٩٢ «من الملفت للنظر» ، صوابها : من اللافت للنظر

ص ٣٤٩ «مع الموناجا ربدا ذوحة الملك النعمان» ، صوابها «المحروة» ، مد سقط العصيف ولم نرد إسقاطه ، كما يعرف قراء تابعه بى ديبان !

ص ٣٧٠ «بريفست Prevost» ، صواب نطقه : بريفر (مؤلف مانون ليسكو) .

ص ٣٧٢ «حاديها والرياء» ، صواب رسمه حزيمة

ص ٣٧٥ «مسرحية Scott وهى Talisman» ، الصواب أنها رواية لا مسرحية للسير ولوسكوت ، وقد نقلها إلى العربية محمود محمد محمد ، تحت عنوان الطلسم

ص ٤١٣ «أغنية الأرواح الأربع» ، (قصيدة على محمود طه المهندس) صوابها أغنية الرياح الأربع .

ص ٤١٧ «نص المؤلفان» ، صوابها المؤلفين .

ص ٤٢١ «سيد عقل» (الشاعر اللبنانى) ، صواب اسمه سعيد عقل .

ص ٤٢٤ «قصة حبيبس Genesis» ، صوابها : سفر التكوين ، أول أسفار التوراة .

ص ٤٤٩ «محاكمة باريس

The quarrel of the apple and the Judgement of Paris

صوابها : (حكم باريس» . وقد الإشارة إلى قصة باريس بن بريام وهكيوبا ، حين قضى حائرة ، بين ثلاثة ، هى ثلاثة دهسة الأمرودتى ، مفضلا إياها بذلك على هيرا وأثينا .

وتجدر بالذكر أنه يوجد مقالة عن كتاب لنداو هذا بقلم الدكتور عبد العزيز الدسوقى فى مجلة الأدباء العرب (أكتوبر ١٩٧٢ ، ص ٦٨ ـ ٧٤) ، تحت عنوان «مصادر للدراسات المسرحية» . عرض فيها ما للنداو ـ وهو إسرائيلى ـ وما سبه ، صعيد ـ وهو عربى ـ إلى تفصيل مؤلفات الدكتور محمد يوسف نجم عن تاريخ المسرح العربى وتطوره .

١٩٦٠

ـ بيير ج . كاشيه ، «الأدب العربى الحديث» ، مجلة يونيفرسيل أوف تورونتو كوارترلى ، السنة ٢٩ ، العدد ٢ ، يناير ١٩٦٠ ، ص [٢٨٢] ـ ٢٩٦ . يتحدث ـ فى وجازة ـ عن نشأة المسرح العربى

ـ حبرائيل حنو ، «الأدب اللبنانى المعاصر» ، مجلة مبدل إيست فورام ، مايو ١٩٦٠ ، ص ٣١ ـ ٣٦ يتحدث عن نشأة المسرح فى لبنان .

١٩٦٤

ـ وشاد رشدى ، قصص قصيرة ومقالات (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية) به دراسات عن «أثر الثورة فى الأدب والمسرح» ، وعن كتابين لتوفيق الحكيم : مسرح المجتمع والسلطان الخائر

١٩٦٦

ـ محمد مصطفى بدوى ، «شكسبير والعرب» ، فى مجلة كايرو سنتير إن إنجلش (تحرير د . محمدى وهبة) القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٣ / ١٩٦٦ ، ص [١٨١] ـ ١٩٦ .

ـ آبرس حدرير ، وؤى بحقوب مسرح العملية ، مطبعة جامعة هارفرد : كمبردج (الأمريكية لا البريطانية) .

ـ سامى حنا ، «الأثر الأوربى فى الأدب المصرى الحديث» ، مجلة ومترن هيومانيتيز ريفيو ، السنة ٢٠ ، العدد ٣ ، صيف ١٩٦٦ ، ص ٢٢١ ـ ٢٢٩ الكاتب أستاذ مساعد بجامعة يوتاه ، أو هكذا كان وقت كتابة المقالة ، إذ لا أدرى كيف أورى به الدهر بعدها .

١٩٦٨

ـ لويس عوض ، «التطورات الثقافية والذهنية فى مصر منذ عام ١٩٥٢» ، فى كتاب ب ح هانيكبونس (محررا) مصر منذ الثورة ، الناشر جورج آلن آند أنوين لمحدد ، ص ١٤٣ ـ ١٦١ . يتحدث ـ موجزا ـ عن المسرح المصرى .

ـ «فيد كوان ، الاتجاهات الأدبية فى مصر منذ ١٩٥٢» ، فى المرجع السابق ، ص ١٦٢ ـ ١٧٧ ـ يتحدث عن مسرح الريحانى ، وتوفيق الحكيم ، وسعد عاشور ، وإدريس

١٩٦٩

ـ و . ر . لويس . «توفيق الحكيم والمسرح العربى» ، مجلة جيرنال أوف مبدل إيسترن ستدير ، السنة ٥ ، العدد ١ ، يناير ١٩٦٩ ، ص ٦٩ ـ ٧٤ . تحت عنوان مسرحيين أهل الكهف ورحلة إلى الغد ، مع المقارنة بينهما

ـ ب . ح . هايكيونس ، تاريخ مصر الحديث . الناشر : ويدنفلد وسكولسون . لندن ، ١٩٦٩ ، ص ٤٣٦ ـ ٤٣٧ يذكر عرضا مسرح إدريس ، وسعد عاشور ، وغيرهما

ـ حبيل سمعان ، «أثرت . س . إليوت فى الشعر والمسرح العربى» ، مجلة كومبارتيف لترتشاو ستدير ، المجلد السادس ، ١٩٦٩ ، ص ٤٧٢ ـ ٤٨٩ يتحدث عن أثر مسرحية إليوت جريمة قتل فى الكاتدرائية فى مسرحية صلاح عبد الصبور مأساة الحلاج

١٩٧٠

ـ مرسى سعد الدين ، «الشعر وحركة التحرر الوطنى» ، مجلة الأدب الأفريقى الآسيوى (أكتوبر ١٩٦٩ فى الطبعة العربية ، يناير ١٩٧٠ فى الطبعة الإنجليزية ، ص ٧٣ ـ ٨٠ من هذه الأخيرة) يتحدث عن شعر صلاح جاهين ومسرحيه مأساة جميلة لعبد الرحمن الشرقاوى .

ـ عبد الوهاب المسيرى ، «المسرح العربى» ، فى كتاب موسوعة القاموس فى المسرح العالمى ، تحرير ح حاسر ، أ . كوبى (لندن . مثيوين آند كمانى لمحد ، ١٩٧٠ ، ص ٢١ ـ ٢٥) . مقالة ممتدة عن تاريخ المسرح العربى منذ بدايته حتى مسرحية الفرافير لتوفيق إدريس .

ـ نور شريف ، حول كتب عربية (الناشر جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٠) . به مقالة عن مسرحية على أحمد باكثير إخناتون ونفرتيتى ، وأخرى عن مسرواية توفيق الحكيم بنك القلق

ـ عالى شكرى ، «البطل الشعبى فى المسرح العربى» ، مجلة الأدب الأفريقى الآسيوى (إبريل ١٩٧٠ ، ص [٣٠] ـ ٦٣) يتحدث عن مسرح نجيب المحمى وأثره ، فى مسرحيات كتاب ياسين : الحفلة الخاصة ، مسحوق الذكاء ، الأسلاف ينهزمون غيظا ، ومسرحيى نجيب سرور ياسين وبهية و آه ياليل يا قمر

١٩٧١

ـ محمد مصطفى بدوى ، «الإسلام فى الأدب المصرى الحديث» ، مجلة جيرنال أوف آرابيك لترتشاو ، السنة ٢ ، الناشر . أ ح . بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧١ ، ص ١٥٤ ـ ١٧٧ .

ـ بيركاشيا ، «جوط متصلة بالمسيحية واليهودية فى المسرح والقصة المصرية الحديثة» ، مجلة جيرنال أوف آرابيك لترتشاو ، السنة ٢ ، الناشر . أ ح .

بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧١ ، ص [١٧٨] ـ ١٩١ . يتحدث عن مسرحية **الواهب** لفويس عوض ، **ومسرحيات إسلامية** لأحمد الشرباصي ، **وإله وغم أبغه ودموع إبليس** لمنحي وصوان ، **و محمد المحكيم** ، **وشيلوك الحديد و إله إسرائيل** لعلي أحمد باكثير .

ـ جبرا إبراهيم جبرا ، «الأدب العربي الحديث والعرب» ، مجلة **جيوبال أوف آرابيك لترتشار** ، السنة ٢ ، الناشر . أ . ج . بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧١ ، ص ٧٦ ـ ٩١ يهو بالدور الذي لعبته مجلة **المسرح** ، حين كان يحررها الدكتور وشاد رشدي ، ومسرحيتي **باطلع الشجرة للحكيم** ، **والفراهير لإدريس**

١٩٧٢

ـ بلا توقيع ، «مسرح المقاومة وثورة الربيع» ، مجلة **بيرم** (وزارة الثقافة بالقاهرة) ، ١٩٧٢ ، ص ٢٤ ـ ٢٦) : حول مسرحية معين بسيسو .

ـ محمد مصطفى بدوي ، «الالتزام في الأدب العربي المعاصر» ، **كراسات في تاريخ العالم** ، اليونسكو . نيوشاتل ، سويسرا ، السنة ١٤ ، العدد ١ ، ١٩٧٢ ، ص [٨٥٨] ـ ٨٧٩ . يذكر فلسفة توفيق الحكيم في **التعادلية** . ومسرح نعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، وألفرد فرج ، وسعد الرحمن الشرقاوي ، وسعد الله ونوس ذكراً خاطفا

ـ منى موسى ، «النقاش ونشأة المسرح العربي الملحمي في سوريا» ، مجلة **جيوبال أوف آرابيك لترتشار** ، السنة ٣ ، ١٩٧٢ ، ص ١٠٦ ـ ١١٧ عن مارون نقاش ودوره

ـ خليل سمعان ، «ت . س . إليوت وصلاح عبد الصبور : دراسة في العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب» ، (وهي المقدمة التي صدر بها خليل سمعان ترجمته لمسرحية عبد الصبور **مأساة الحلاج** حين صدرت لأول مرة في لايدن هولندا في عام ١٩٧٢) . يوجد عرض لهذه المقدمة بقلم الدكتور مجدي السكوت («صلاح عبد الصبور في الإنجليزية» ، مجلة **فصول** ، أكتوبر ١٩٨١ ، ص ٢٤٣) .

ـ عائق شكري ، «أعرب مايلي في بيروت ، وابحث عن الحلقة المفقودة في دمشق ، والدور المجهول في عمان !» ، مجلة **تونس** : **الأدب الأفريقي الآسيوي** ، يناير ١٩٧٢ ، ص ٥٤ ـ ٦٤ سياحة أدبية بين ثلاث عواصم عربية ، تذكر مسرحيات لمصطفى الحلاج ، وسعد الله ونوس ، ومعصوب شدراوي

ـ ليلى أبو سيف ، **نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر** (دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٢) . المؤلفة حاملة دكتوراه في الفنون المسرحية من جامعة إلينوي بالولايات المتحدة الأمريكية ، والكتاب هو رسالتها الجامعية ، نقلتها من الإنجليزية إلى العربية سمير عوض (دون أن يدل أكثر من كلمة شكر صغيرة في ختام المقدمة . انظر ملحوظتنا اللاحقة عن كتاب الدكتورة نادية رؤوف فرج **يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث ؟**) والكتاب دراسة قيمة ، وإن كنا نأخذ عليه أنه لم يحاول الاستفادة من كتابين سابقين لهذا الحليم بيومي هما : **نجيب الريحاني** (١٩٦٢) و**نجيب الريحاني والكوميديا المصرية** (دون تاريخ) (وإن لكن تذكر هذا الكتاب الأخير ذكرا خاطفا في قائمة المراجع العربية ، ص ٣٢٤) . وحقا إن هذين الكتابين أقرب إلى الذكريات الشخصية منهما إلى الدرس الأكاديمي ، ولكنهما على الأقل يطمئن مضطلعات من مسرحيات الريحاني ومديح حميمي لا يجدها القارئ ـ بسهولة ـ في مكان آخر

١٩٧٣

ـ درموند سيوراث ، «كتاب مصر المعاربون» ، مجلة إنكاونتر (أغسطس ١٩٧٣ ، ص ٨٥ ـ ٩٢) . حول سوء التفاهم الذي نشأ بين توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وعدد من أدباء مصر من ناحية ، والزعيم الراحل أنور السادات من ناحية أخرى ، قبل أن تعود المياه إلى مجاريها مع قيام حرب أكتوبر ١٩٧٣ .

ـ ليلى أبو سيف ، «نجيب الريحاني : من التهريج إلى الملهاة الاجتماعية» ، مجلة **جيوبال أوف آرابيك لترتشار** ، السنة ١ ، الناشر . أ . ج . بريل ، لايدن هولندا ، ١٩٧٣ ، ص ١ ـ ١٧ .

ـ عيسى ح . بلاطة ، «جريمة قتل في بغداد» ، مجلة **فنا مورلم وورلد** ، العدد ٣ ، يوليو ١٩٧٣ ، ص ٢١١ : عن ترجمة الدكتور خليل سمعان لمسرحية صلاح عبد الصبور **مأساة الحلاج** .

ـ سامي حنا وسولق وميكا ، «شوقي : رائد المسرحية العربية الحديثة» ، مجلة **أمريكان جيوبال أوف آرابيك ستديز** ، ١٩٧٣ ، ١ .

١٩٧٤

ـ بدو الدس أوديق (؟) «المسرح في سوريا» ، مجلة تونس . **الأدب الأفريقي الآسيوي** ، يناير ١٩٧٤ ، ص ٧٤ ـ ٩٣ يتحدث عن مارون نقاش ، ومعصوب صنوع ، وسعد الله ونوس ، ورفيق الصبان ، وحكمت محسن ، وغيرهم . والكاتب من مواليد دمشق ١٩١٢ . درس القانون والفلسفة بجامعة دمشق ، وتخرج في ١٩٧٠ . اشتغل صحفيا لمدة ثلاث سنوات ، ثم عمل في حقل السينما . له كثير من المقالات والترجمات

١٩٧٥

ـ علي الراعي ، «بعض جوانب من المسرحية العربية الحديثة» ، في كتاب و أوسل (محررا) **دراسات في الأدب العربي الحديث** ، الناشر . ورمنستر بإنجلترا : آرس وطبس لمتد ١٩٧٥ ، ص ١٦٧ ـ ١٧٨ . يذكر مسرحيات **الصفقة** للحكيم ، **ليالي الحصاد** لمحمود دياب ، **ياسين وبهية** لنجيب سرور ، **وأخرى للطيب الصديق** ، **وسعد الله ونوس** ، **وألفرد فرج** ، **وغيرهم**

ـ لويس عوض ، «مشكلات المسرح المصري» ، **المرجع السابق** ، ص ١٧٩ ـ ١٩٣ . يذكر يعقوب صنوع ، ومحمد عثمان جلال ، والحكيم ، ويوسف وهبي ، وألفرد فرج ، ونعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، ويوسف إدريس ، وعلي سالم ، ومايز حلاوة .

ـ ح . ستتكفيتش ، «العربية الفصحى على خشبة المسرح» ، **المرجع السابق** ، ص ١٥٢ ـ ١٦٦ . يذكر مارون نقاش ، وتوفيق الحكيم ، وغيرهما .

ـ نادية رؤوف فرج ، **يوسف إدريس والمسرح الحديث** ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٦ . المؤلفة أستاذ مساعد بجامعة جورج تاون بواشنطن ، والكتاب في الأصل رسالة جامعية مقدمة إلى جامعة كولومبيا بالولايات المتحدة الأمريكية في ١٩٧٠ (ومن هنا كان إدراجنا الكتاب تحت عام ١٩٧٥) .

ونذكر **فاتحة الكتب الثقافية ١٩٨١** لدار المعارف (ص ٦٣) أن الكتاب من ترجمة الأستاذ رؤوف فرج ـ والد المؤلفة ، وهو مهندس ـ وكان من الحق أن يذكر هذا في الكتاب ؛ فعمل المترجم ـ وهو وصول اللغات ـ لا يمكن أن يبخس ، وقد يخس طويلا .

وأول ملاحظة لنا على هذا الكتاب ـ الجيد في مجموعه ـ أنه ـ شأن أطيب الرسائل الجامعية المكتوبة بلغة أجنبية ، والمنقولة من بعد إلى العربية ، يلوح على غير واحته في لغة الضاد ، وكأنه يلبس قميص الكتاب ، أو كأنه يمشي على فصان ليس له أن يجرح عليها . لا أستثني من هذا إلا بعض دارسين أدباء ، كالدكتور علي الراعي ، الذي أطلع في تحويل رسالته الجامعية عن مسرح برناردشو إلى كتاب ممتع ، نقرؤه بالعربية فلا نحس أنه منقول عن الإنجليزية ؛ ذلك أن في أسلوبه طلاوة ، وعليه ماء ، وله رواء .

ومن ملاحظاتنا الأخرى على الكتاب :

ص ٧٣ ، «مرحلة إلى الغد» ، (مسرحية لتوفيق الحكيم) ، وصوابها : **رحلة إلى الغد**

ص ٧٦ ، «طعام لكل فم» ، (مسرحية لتوفيق الحكيم) ، وصوابها : **الطعام لكل فم** .

ص ٩٦ ، «الناقد وبيون رايم» ، صواب اسمه : ريموند وليز ، وهو صاحب كتاب

المسرحية من إبسن إلى إليوت ، وقد نقله إلى العربية الدكتور ماهر إسكندر .

ص ٩٩ : «أوحص اللبالى» (أفصوصة يوسف إدريس) صوابها : «أوحص لبالى» ، وقد نبه الدكتور عبد العزيز الدسوقى وغيره إلى أن الياء فى كلمة «لبالى» هنا خطأ ، ومن حقها الحذف .

ص ١٧٧ : «مذكرات حصارة نحضر» (كتاب غالى شكرى) ، صوابه : **مذكرات ثقافة تحتضر**

وفى نفس الصفحة «عبد الحمار عباسى» (الناقد العراقى) ، صوابه اسمه : عباس .

ص ١٧٩ : «السندباد المصرى» (كتاب الدكتور حسين مروى) صواب اسمه **سندباد مصرى**

ص ١٨٣ : «أيد ورسستر» Worcester (مؤلف كتاب عن فى **الصحراء**) صواب نطقه : وستر .

دونالد م. ريد ، **وحلة فرح أنطون** ، سلسلة «دراسات فى تاريخ الشرق الأوسط» ، العدد الثانى ، شيكاغو . بيلونكا إسلامبكا (المكتبة الاسلامية) ، ١٩٧٥ .

١٩٧٦

- دينس جونسون ـ ديفير ، «الأدب العربى مسرحيا» ، مجلة **مبدل إيست إنترناشيونال** (سبتمبر ١٩٧٦ ، ص ٢٣) . يتحدث عن ترجمة **مصير صرصار** للحكيم إلى الإنجليزية ، وكتب أخرى لمحفوظ ، والطيب صالح ، وغيرهما .
- و . أوسلى ، «كتاب عرب» ، مجلة **مبدل إيست إنترناشيونال** (أكتوبر ١٩٧٦ ، ص ٣١ ـ ٣٢) . يتحدث عن ترجمة **مصير صرصار** للحكيم إلى الإنجليزية وسائر الأعمال المذكورة فى البند السابق .

١٩٧٧

- شيمون بالاس ، «صورة الإسرائيلى فى الأدب العربى» ، مجلة **ذا حويش كواترلى** ، السنة ٢٥ ، العدد ٢ (٩٢) . صيف ١٩٧٧ ، ص ١٤ ـ ١٩ . يتناول ، من وجهة النظر الإسرائيلية ، صورة الإسرائيلى فى أعمال غسان كنفانى ، ويوسف جاء الخال ، وسليمان فياض ، وألفرد فرج ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وسهيل إدريس صاحب مسرحية **زهرة من دم** ، التى اشتد فى نقدها ـ محقا ـ عاروق عبد القادر فى مجلة **المسرح** ، حين كان بحورها صلاح عبد الصبور ، فرد عليه سهيل إدريس ، ثم تدخل صلاح عبد الصبور بمساعيه الحميدة ، محاولا التوفيق بين الرجلين .
- هيلب م. كيال ، «وحلة فرح أنطون» ، مجلة **ذا مبدل إيست جيورنال** ، السنة ٣١ ، العدد ١ ، شتاء ١٩٧٧ ، ص ٨٥ ـ ٨٦ . عرض لكتاب دونالدم . ريد **وحلة فرح أنطون** المذكور أعلاه .
- لوى تريمين ، «شهود على الحدث فى مأساة الحلاج وحريمة قتل فى الكاتدرائية» ، مجلة **ذا موزلم ورلد** ، العدد ١ ، يناير ١٩٧٧ ، ص ٣٣ ـ ٤٦ . مقارنة بين مسرحيتى **صلاح عبد الصبور** و ت . س . إليوت . وقد عرض الدكتور حمدى السكوت هذا المقال فى مجلة **فصول** (أكتوبر ١٩٨١) تحت عنوان «صلاح عبد الصبور فى الإنجليزية» .

١٩٧٩

- حليل سمعان ، «المسرحية أداة للاحتجاج فى مصر عبد الناصر» ، مجلة **إنترناشيونال جيورنال أوف مبدل إيست ستدير** ، السنة ١٠ ، ١٩٧٩ ، ص ٤٠ ـ ٥٠ . بذكر مسرح **صلاح عبد الصبور** وغيره ، وقد عرض المقال الدكتور حمدى السكوت فى مجلة **فصول** (أكتوبر ١٩٨١) .
- حليل سمعان ، «الصوفية الإسلامية فى الشعر والمسرح العربى الحديث» ، مجلة **إنترناشيونال جيورنال أوف مبدل إيست ستدير** ، السنة ١٠ ، نوفمبر ١٩٧٩ ، ص ٥١٧ ـ ٥٣١ . يتحدث عن مسرح صلاح عبد الصبور ، وشعر عبد الوهاب البياتى . وقد عرض المقال الدكتور حمدى السكوت فى عرضه المذكور أعلاه .

١٩٨٠

- رمسيس عوض ، **شكسبير فى مصر** (المركز العربى للأبحاث والنشر ، القاهرة ، ١٩٨٠) . المؤلف أستاذ للأدب الإنجليزى بكلية الألسن ، وصاحب كثير من المؤلفات منها . **برتراند رسل المفكر السياسى** ، **دراسات تمهيدية فى الرواية الإنجليزية المعاصرة** ، **توفيق الحكيم الذى لا نعرفه** ، **التاريخ السرى للمسرح قبل ثورة ١٩١٩** ، **اتجاهات سياسية فى المسرح قبل ثورة ١٩١٩** ، فضلا عن عدة أبحاث بيليوجرافية ، وترجمات ودراسات عن برتراندرسل ، وجورج أورويل ، والسير ت . س . سو ، وغيرهم .

والكتاب ـ كما يضعه صاحبه فى مقدمته ـ دراسة وثائقية لشكسبير فى مصر خلال العقد الثالث من هذا القرن ، وهو العقد الذى آن «نضج الوعى المصرى على فن شكسبير نضجا باهرا» . ويثبت المؤلف أن صفوة المثقفين المصريين ، فضلا عن الجالية البريطانية فى مصر ، قد استجابت للعروض التى قدمتها «فرقة شكسبير الإنجليزية» على مسرح دار الأوبرا بمصر فى خريف ١٩٢٧ وخريف ١٩٢٨ .

يتحدث الدكتور رمسيس عوض فى فصله المسمى «أول موسم فى القاهرة» عن مقدم الفرقة الإنجليزية ، بدعوة من وزارة المعارف ، وبدء موسمها فى ٩ نوفمبر ١٩٢٧ ، حيث قدمت ست مسرحيات هى **هملت** ، **تروبض الشرسة** ، **الليلة الثانية عشرة** ، **تاجر البندقية** ، **عطيل** ، **كيل بكيل** .

ثم يتحدث المؤلف ـ فى فصل تال ـ عن ثانى موسم للفرقة وقد بدأ فى ٣١ أكتوبر ١٩٢٨ ، وشملت عروضه كما سبق «أنطونى وكليوباترا» ، **هنرى الرابع** ، **يوليوس قيصر** ، **الملك لير** ، **هملت** ، فضلا عن مسرحية لشربدان هى **مدرسة الفضائح** ، ومسرحية لبرناردشو هى **بيجماليون** .

وبعد أن يدرس المؤلف استجابات المسرح المصرى والإنجليزى لهذه العروض ، يجلو الغياب عن عدد من الوثائق كان معلوما بحث تراب النسيان إلى أن اكتشفه المؤلف فى ملحق طويل لورقة الدكتور رمسيس عوض النص الكامل لمجموعة من المقالات ظهرت فى جريدتى «إجبشيان جازيت ودى إجبشيان ميل» عامى ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ ، عن هذه العروض ، بأقلام الناقد الكبير برنامى دوبريه (الذى كان أستاذا للأدب الإنجليزى بكلية آداب القاهرة) ، وريومرت أمكز ، وإرنست ملتون ، وإدواود عطية ، وكاتب يدعو نفسه منيوس ، وآخر يدعو نفسه روكرو .

ولو لم يكن للكتاب من مزية غير استنقاذ هذه الوثائق من غمرة النسيان لكفاه ، عكيف وقد مهد له الكاتب بدراسة قيمة ـ على إيجازها ـ تحلو صفحة من تاريخ الفن الشكسبرى فى مصر ، وبعد إضافة إيجابية إلى حقل الدراسات الشكسبيرية لدى مصر وحدها ، بل فى الخارج أيضا .

ولا نأخذ على المؤلف سوى أمرين : أولها وجود عدد من الأخطاء المطبعية كان مزيد من الجهد فى مراجعة تجارب الطبع كفيلا أن يتلافاها ، وثانيهما أنه لم يبذل جهدا فى تعريفنا بالاسمين الخفيفين وراء الأضواء المستعارة لكل من منيوس وروكرو ، علهما عاجل فى طبعة قادمة .

إن رمسيس عوض واحد من عزلاء الباحثين الأكاديميين الذين يعملون فى صمت ودأب ، ويستحقون من ناقد المستقبل كل التقدير ، فهم يعوضون على أعداء الصحف والمجلات القديمة ـ وليست هذه بالمهمة اليسيرة فى مصر ـ ليجرحوا لنا منها شرايا سالما يسر الشاربين ، ووثائق مهمة لن يستغنى عنها مؤرخو الأدب فى المستقبل . ونتطلع القارئ إلى صدور كتابه الذى وعدنا به هنا ـ وهو كتاب باللغة العربية ـ عن استجابات الجمهور المصرى لمسرحيات شكسبير المقدمة باللغة العربية على خشبة المسرح خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن .

- ج . ه . ماتوك ، «الكتابة العربية اليوم : المسرحية» ، مجلة **لبانز ريفيوش إنترناشيونال** السنة ٥ ، العدد ٣ ، خريف ١٩٨٠ ، ص ٢٤٧ ـ ٢٥٠ . عرض لكتاب الدكتور محمود المزلاوى (محروا) السالف ذكره .

١٩٨١

- مانيا هو يليد ، «ستان ى عمر محلة دا جيرنال أوف آوابيك لترتشار » ، مجلة **مبدك إيسترن ستديز** ، السنة ١٧ ، العدد ١ ، يناير ١٩٨١ ، ص [١٢٦] ـ ١٣٣ . عرض لما نشرته هذه المجلة القيمة عن الأدب العربى عموما ى أول سنتين بها ، ومن بينه كتابات عن توفيق الحكيم وغيره .
- أحمد شمس الدين الحجاجى ، **أصول المسرح العربى** (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨١) . يعد هذا الكتاب ـ ومؤلفه أستاذ مساعد بقسم الفلسفة والأديان فى جامعة ولايه أنالاش ـ امتداداً لكتيب سابق لمؤلفه باللغة العربية هو **العرب وفن المسرح** ، فى سلسلة المكتبة الثقافية ، ١٩٧٥ . ويتكون الكتاب من .

ـ مقدمة
ـ الفصل الأول : الإسلام
ـ الفصل الثانى : البعثة التعليمية إلى أوربا ١٨٣٤ ـ ١٩٤٤ .
ـ الفصل الثالث : فرق مسرحية أوربية ١٨٧٠ ـ ١٩٢٣
ـ الفصل الرابع : شكسبير ى مصر ١٨٧٠ ـ ١٩٧١
خاتمة
ببليوجرافيا
كشاف
ومن ملاحظاتنا على الكتاب :

ـ الأخطاء المطبعية تمشو فيه على نحو يستفز الصبر ، ويصيبنى العطس ، وتجرح النفس . وهذه الأخطاء نبدأ من صفحة ١ حيث عنوان الكتاب ذاته (بالهجاء الأمريكى !) بنقصه حرف الراء الأخير !
ـ يهونه أن يضع خطوطا تحت عناوين الكتب والدوريات ، أو يطبعها بالحرف المائل كما تقضى قواعد النشر الببليوجرافى . ومن أمثلة ذلك ماتجده على صفحة ٨ وغيرها

ص ٢٩ : «سلامه حجازى (١٩٠٥) ، دون أن يعرف أحدنا تاريخ مولد العلم ، أو وفاته ، أو ازدهاره ؟

ص ٤٩ : «من خلال تجاربى المسرحية» ، (اسم كتاب لعلى أحمد باكثير) وصواب العنوان فى المسرحية من خلال تجاربى الشخصية .

ص ٦٣ : «تلخيص الإبريز إلى تلخيص باريز» ، (كتاب رفاعة الطهطاوى) ، صواب عنوانه : فى تلخيص .

ـ الفصل الخاص بـ «شكسبير ى العربية» لايضيف جديدا إلى دراسات الدكتور محمد مصطفى بدوى «شكسبير والعرب» ، أو الدكتور مصباس عوض ، **شكسبير فى مصر** (اطر أعلاه) ، دع عنك دراسات سابقة بالعربية مثل «شكسبير فى العربية» بعد للترجمات المختلفة» ، بقلم عالى شكرى ، مجلة حوار (بيروت) مارس ـ إبريل ١٩٦٤ ، ص [٣٦] ـ ٤٨ . وقد أعاد عالى شكرى نشرها فى كتابه **ثورة الفكر فى أدبنا الحديث** ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، سبتمبر ١٩٦٥ ، ص [٥٣] ـ ٧١) .

١٩٨٢

- ووجر آلن ، «المسرح المصرى بعد الثورة» ، ترجمة أمير سلامة ، مجلة المسرح ، فبراير ١٩٨٢ ، ص ٨٠ ـ ٩٤ . مقالة مترجمة حصيفا لخطة المسرح بانفاق خاص مع المؤلف . يسمى المترجم ـ وهو ناقد مسرحى محمد ـ مسرحية الفرد مرج الأولى «سكوت فرعون» (ص ٦٠) وصوابها : **سقوط فرعون** .

ملاحظات ختامية :

وفى ختام الببليوجرافيا ـ التى لاتدعى لذاتها وفاء ولا اكتمالا ـ أود أن أتقدم بعدد من الملاحظات :

١ ـ يسعى أن تكون مرحلة التوثيق للمسرح العربى فى الإنجليزية تمهيدا لمرحلة أخطر شأنا ، وأبعد مدى ، هى محاولة الإجابة عن الأسئلة التالية : ما وقع هذا المسرح العربى على قراء الإنجليزية ؟ وكيف كانت ردود فعلهم إزاءه ؟ ما المشكلات التى تثيرها ترجمة المسرح العربى ، عصبحا أو عاميا ؟ وهل تختلف مثلا عن المشكلات التى تثيرها القصة أو القصيدة أو المقالة العربية ؟ هل لدى الكاتب المسرحى العربى أى قيم فنية ومعنوية يضيفها إلى تراث المسرح العالمى ، شرقيا كان أو غربيا ؟

٢ ـ وفهم مسألة مايقبل من المسرح العربى إلى الإنجليزية ، نلاحظ أنه قد بدأ يشوبه شىء من التكرار : فمسرحية الحكيم ، **السلطان الحائر** ، مثلا ، ترجمت أكثر من مرة بأقلام مختلفة ، والإضافة فى كل حالة ضئيلة لاتكاد تبرر تكرار الجهد ، ومن ثم اسعى الاهتداء بلون من التنسيق بين جهود المترجمين ، ومن شأن دوائر الببليوجرافيات عما ترجم فعلا ـ وما هو فى طريق الترجمة ـ أن يجعل ذلك أمرا ميسرا ، ومطلبا ذلولا .

٣ ـ لايمكن أن تكتمل صورة المسرح العربى المعاصر دون اوتداد إلى الأصول . وهنا يصبح من الضرورى الرجوع بالدواسة إلى أعمال من نوع كتاب العالم الألمانى كورت سيث **نصوص دراسية قديمة** ، وكتاب **المسرح المصرى القديم** لأبنين دريوتون ، ترجمة وتقديم الدكتور ثروت عكاشة ، ومراجعة الدكتور عبد المنعم أبو بكر (دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧) ، وكتاب عالم المصريات هـ . و . هيرمان **انتصار حورس : مسرحية مقدسة مصرية قديمة** (بركلى ، مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٤) وقد نقل إلى العربية فى سلسلة «من المسرح العالمى» الكويتية ، وكتاب هانون ماووز عن **المسرح فى الشرق** وهو منقول أيضا إلى العربية ، وكتاب الدكتور إبراهيم حمادة الممتاز **خيال الظل وتمثيليات أبى دانيال** (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، أكتوبر ١٩٦٣) وغيرها

٤ ـ يسعى أن تحى دراسة المسرح العربى فى اللغة الإنجليزية جزءا من سطور أكبر يربطها بالمترجمات الفرنسية والألمانية وغيرها ، حيث رأينا فى السنوات الأخيرة عددا من الجهود القيمة ، ككتاب الباحث التونسى محمد عزيزة **الإسلام والمسرح** ، ترجمة الدكتور وفيق الصباغ ، مع دواسة ملحقة عن «فكرة المسرح والطقوس الإسلامية» ، لرشيد بنشنب (كتاب الهلال ، إبريل ١٩٧٤) . كما نشرت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٧٥ ترجمة فرنسية لمسرحية توفيق الحكيم **إيزيس** بقلم إدواود حسل ، ومراجعة الدكتورة سامية أحمد أسعد . ونشرت فى ١٩٧٨ كتابا للدكتورة آمال عربد (قدم له بجى حتى) عنوانه : **ماتوراما الأدب العربى المعاصر** ، به دراسات عن مسرحيات بحيب بحموط القصيرة ، **وإيزيس** للحكيم ، **والسر الأحمر** لعبد الرحمن الشرقاوى ، **وحييتى شامبا** لرشاد رشدى ، **و النار والزيتون** لألفرد فرج ، وكتاب على الراعى عن **توفيق الحكيم** ، فضلا عن ببليوجرافيا بما ترجم من أعمال الحكيم وغيره إلى الفرنسية

وفى الختام ربما كان من الضرورى لكى نعرف قارئ الإنجليزية بالمسرح العربى تمام التعريف أن تنشئ مسرحا عربيا فى لندن تقدم عليه ـ على نحو منتظم ـ النصوص العربية المترجمة إلى الإنجليزية ، وهو مالفت إليه أحمد بهاء الدين فى مقالة له عنوانها «اللغة العربية سياسة وحضارة واستراتيجية معا !» ، مجلة العربى (الكويت ، إبريل ١٩٧٨ ، ص ٧) حيث قد نكون فى لندن عرفة «إنجليزية» ، نخصصت فى ترجمة المسرحيات العربية الحديثة ـ لكتاب مثل ألفرد فرج ـ وتقديمها للجمهور الإنجليزى على أننا نكون مسرحيين فى التناول لو انتظرنا من أثرياء العرب وقادريهم أن يصوا تمثل هذه الأمور ، ومن ثم لم يبق إلا أن تنتظر من إحدى الهيئات الثقافية العربية أن تأخذ برمام المبادرة ، وتتخذ هذه الخطوة دون صحيح إعلامى أو إثارة سياسية ، وذلك على نحو مافاست الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية ـ بتوجيه الدكتور طه حسين ، وتبنى اللجنة الثقافية وقتذاك ـ بترجمة عدد من مسرحيات شكسبير وراسين إلى العربية ، فكان عملا أبى أثرا ، وأدوم على الزمن ، وأنفع للناس من آلاف المقاوير والتصريحات والتوصيات التى صدرت عن تلك الجامعة عبر السنين .. وفى ذلك علباس المناصون !

31, No. 1 (Winter 1977), pp. 85-86 (Review article of Donald M. Reid's The Odyssey of Farah Antun).

Landau, Jacob M. Studies in the Arab Theatre and Cinema, Preface by H. A. R. Gibb, University of Pennsylvania Press, 1958.

Le Gassick, Trevor. 'Alfarafir', unpublished dissertation, University of Michigan (on a play by Youssef Idris)

Long, C. W. R. 'Tawfik al-Hakim and the Arabic Theatre'. Journal of Middle Eastern Studies, Vol. 5, No 1 (January 1969), pp 69-7d

Mattock, J. N 'Arabic Writing Today 2: The Drama', Theatre Research International, Vol. V, No. 3, (Autumn 1980), pp 247-250 (Review article of Mahmud Manzalaoui's Arabic Writing Today 2: The Drama).

Moosa, Matti. 'Naqqash and the Rise of the Native Arab Theatre in Syria', Journal of Arabic Literature, Vol. III, 1972, pp. 106-117.

Ostle, R. C 'Arab Authors', Middle East International (October 1976), pp. 31-32 (on Tewfik al-Hakim's Fate of a Cockroach).

Peled, Mattityahu. 'Two Volumes of the Journal of Arabic Literature', Middle Eastern Studies, Vol. 17, No. 1 (January 1981), pp 126-133.

Prufer, Curt 'Arabic Drama', Encyclopaedia of Religion and Ethics, Vol IV, 1925.

Reid, Donald M. The Odyssey of Farah Antun, Studies in Middle Eastern History Series, No. 2, Chicago: Biblioteca Islamica Inc., 1975.

Ritter, H 'Karagoz', Encyclopedia of Islam, Vol. 22, 1913.

Rushdy, Rashad. Selected Stories and Essays, Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1964 (Studies of 'The Impact of the Revolution on Literature: 1) The Drama' and of Tawfiq al-Hakim's The Society Theatre and The Puzzled Sultan).

Saad El-Din, Mursi 'Poetry and the National Struggle', Afro-Asian Writings (January 1970), pp. 73-80 (on Abdel Rahman El-Sharkawy's Djamila).

Semaan, Khalil I. T. S. Eliot's Influence on Arabic Poetry and Theater', Comparative Literature Studies, VI (1969), pp. 472-489 (on Salah Abd al-Sabur's Masat al-Hallaj).

——. 'T. S. Eliot and Salah Abdel Sabour: A Study in East-West Literary Relations' (Introduction to the English translation of Abd al-Sabur's Murder in Baghdad, Leiden, 1972).

——. 'Drama as a Vehicle of Protest in Nasir's Egypt', International Journal of Middle East Studies, Vol. 10 (1979), pp. 40-50.

——. 'Islamic Mysticism in Modern Arabic Poetry and Drama', International Journal of Middle East Studies, Vol, 10 (November 1979), pp. 517-531.

Sherif, Nur About Arabic Books, Beirut Arab University, 1970 (Studies of Ali Ahmed Bakatheer's Akhenatou and Nefertiti and of Tawfik Al-Hakim's The Bank of Anxiety).

Shoukri Ghali. 'The Popular Hero in the Arabic Play, 'Afro-Asian Writings (April 1970), pp. 30-63 (on Kateb Yacine and Naguib Sorour).

——. 'From Beirut to Damascus and Amman', Lotus: Afro-Asian Writings (January 1972), pp. 54-64 (on plays by Mustapha Al-Hallag, Saadallah Wannous and Yacoub Shedrani)

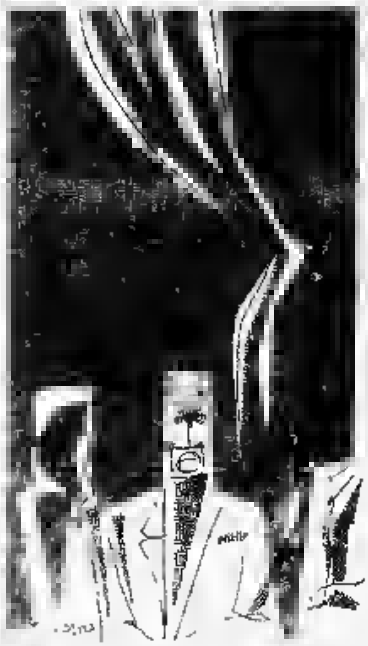
Stetkevych, J. 'Classical Arabic on Stage'. in R. C Ostle (ed.), Studies in Modern Arabic Literature, Warminster, England Aris and Phillips Ltd, 1975, pp 152-166.

Stewart, Desmond. 'Egypt's Embattled Writers', Encounter (August 1973), pp. 85-92.

Tremaine, Louis. 'Witnesses to the Event in Masat al-Hallaj and Murder in the Cathedral, The Muslim World, Vol. LXVII, No. 1 (January 1977), pp. 33-46.

Vatikiotis, P. J. The Modern History of Egypt, London: Weidenfeld and Nicolson, 1969, pp. 436-437.

Witherspoon, Nancy. 'Editor's Choice', Cairo Today (April 1982), p. 62 (on Al Hakim's The Fate of a Cockroach).



by Kay Rouchdy, 'The Song of the Buller' by Amin Bakir, 'The Special World of the Old Traffic Policeman' by Samir Abu Zekri, 'Three Men' by Varoujan Kazandjian, 'War!' by Samr Ibrahim Hanna, 'A Modern Fairy Tale' by Osman Shoukri Selim, 'Darling Mona' by Fathi Abdelghani Hamed, 'A Murder' by Mostafa Bahgat Mostafa, 'Flavour to Taste' by Zena Ateek, and 'The Light-house' by Mohamed Al Sayed Soliman)

II. Studies

Abou-Saif, L. 'Nagib al-Rihani: From Buffoonery to Social Comedy', **Journal of Arabic Literature, Vol. IV, Leiden: E. J. Brill, 1973, pp. 1-17.**

Al-Haggagi, Ahmed Shams al-Din. **The Origins of Arabic Theater**, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1981 (Contents, 'Introduction', 'Islam', 'The Student Educational Mission to Europe 1834-1944' 'European Theatrical Companies 1870-1923', 'Shakespeare in Egypt 1870-1971', 'Conclusion', 'Bibliography', 'Index').

Al-Rai, Ali. 'Some Aspects of Modern Arabic Drama', in R. C. Ostle (ed.) **Studies in Modern Arabic Literature**, Warminster, England: Aris and Phillips Ltd, 1975, pp. 167-178.

Anon. 'The Theatre of Resistance and the Revolt of the Negroes', **Prism** (Cairo: Ministry of Culture, 1972) pp. 24-26 (on a play by Mueen Bsiso)

Aroudiki, Badr el din. 'Theatre in Syria', Lotus: **Afro-Asian Writings** (January 1974), pp. 74-93

Awad, Louis. 'Cultural and Intellectual Developments in Egypt since 1952', in P. J. Vatikiotis (ed.), **Egypt since the Revolution**, George Allen and Unwin Ltd. 1968, pp. 143-161

——. 'Problems of the Egyptian Theatre', in R. C. Ostle (ed.), **Studies in Modern Arabic Literature**, Warminster, England: Aris and Phillips Ltd, 1975, pp. 179-193.

Awad, Ramses. **Shakespeare in Egypt**, Cairo: Arab Centre for Research and Publishing, 1980.

Badawi, M. M. 'Shakespeare and the Arabs', in Magdi Wahba (ed.), **Cairo Studies in English**, Cairo: The Anglo-Egyptian Bookshop, 1963-1966, pp. 181-196.

——. 'Islam in Modern Egyptian Literature', **Journal of Arabic Literature**, Vol. II, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 154-177

——. 'Commitment in Contemporary Arabic Literature', UNESCO: **Cahiers D'Histoire Mondiale**, Neuchatel, Switzerland: Editions de la Baconniere, Vol. XIV, No. 4, 1972, pp. 858-879

Ballas, Shimon. 'The Israeli Image in Arab Literature', **The Jewish Quarterly**, Vol. 25, No. 2 (92), Summer 1977, pp. 14-19

Barbour, Nevil. 'The Theatre in Egypt', **Bulletin of School of Oriental Studies**, VIII (1935), pp. 995-1011.

Boullata, Issa J. 'Murder in Baghdad', **The Muslim World**, Vol. LXIII, No. 3 (July 1973), p. 241 (on Salah abd al-Sabur's **Masat al-Hallaj**).

Cachia, P. J. E. 'Modern Arabic Literature', University of Toronto Quarterly, Vol. XXIX, No. 2 (January 1960), pp. 282-296.

——. 'Themes Related to Christianity and Judaism in Modern Egyptian Drama and Fiction', **Journal of Arabic Literature**, Vol. II, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 178-194

Cowan, David. 'Literary Trends in Egypt since 1952', in P. J. Vatikiotis (ed.), **Egypt since the Revolution**, George Allen and Unwin Ltd., 1968, pp. 162-177.

El-messiri, A. M. 'Arab Drama', in G. Gassner and E. Quinn (eds.), **The Reader's Encyclopedia of World Drama**, London: Methuen and Co. Ltd. 1970, pp. 21-25

Farag, Nadia R. **Youssef Idris and Modern Egyptian Drama**, Columbia University, 1975.

Gendzier, Irene. **The Practical Visions of Yaqub Sanua**, Cambridge: Harvard University Press, 1966

Hanna, Sami A. 'European Influence on Modern Egyptian Literature', **Western Humanities Review**, Vol. XX, No. 3 (Summer 1966), pp. 221-229

. and Saliu Rebecca. 'Shawqi: A Pioneer of Modern Arabic Drama', **American Journal of Arabic Studies**, I (1973)

Jabbur, Jibrail. 'Contemporary Lebanese Literature', **Middle East Forum** (May 1960), pp. 31-36

Jabra, Jabra Ibrahim. 'Modern Arabic Literature and the West', **Journal of Arabic Literature**, Vol. II, Leiden: E. J. Brill, 1971, pp. 76-91

Johnson-Davies, Denys. 'Arabic Literature in Translation', **Middle East International** (September 1976), p. 23 (on Tewfik al-Hakim's **Fate of a Cockroach**).

Kayal, Philip M. 'The Odyssey of Farah Antun', **The Middle East Journal**, Vol

A Select bibliography of Modern Arabic Drama in English

I. Texts

Individual Authors

Abd Al-Sabur, Salah. **Murder in Baghdad**: Poetic Drama, Tr Khalil Samaan Cairo: General Egyptian Book Organization, 1976.

——. **The Princess Waits**: A Poetic Drama, Tr. Shafik Megally, Cairo: General Egyptian Book Organization, 1975 (Reprinted in **Lotus: Afro-Asian Writings** (January-June 1976), pp 72-89).

——. **Night Traveller**: A Black Comedy Tr M. M. Enani and introduced by Samir Sarhan, with a Postscript by the author, Cairo: Egyptian Organization, 1980

Al-Maghut, Muhammad (Syria) **The Hunchback Sparrow**: A Play in Four Acts (First scene only printed here), Tr Mahmud Manzalawi, **Stand**, Vol. 22, No. 1 (1980), pp 10-19 See **Arabic Writing Today: Drama**, below.

El Hakim, Tawfik. **The Tree Climber**: A play in two acts, Tr. Denys Johnson-Davies, London. Oxford University Press, 1966 (with an introduction)

——. 'The Death of Mohammed', Tr with an introduction by William R Polk **New Directions 15** (1967), pp 274-283 (a translation of scene 7 of the final act of Al-Hakim's **Mohammed: The Human Prophet**).

——. **The Seat of Justice** (Prism Supplement, Cairo. Ministry of Culture), Vol 11, Nos 6-7 (1970), with a prefatory note about the author.

——. **Lust to Kill**: A One-Act Play, **Lotus: Afro-Asian Writings** (April 1971), pp 95-107

——. 'The People of the Cave Act One'. Tr in John A Haywood, **Modern Arabic Literature 1800-1970**, London Lund Humphries, 1971, pp 219-234

——. 'Ceremony of Abu Simbel', **Prism** (Cairo: Ministry of Culture and Information), Vol IV, Nos 12-13 (1972), pp 68-87

——. **'Death Song: Tragic Lament for the Two Egypts'**, Tr. C. W Long, and introduced by Anthony McDermott **New Middle East**, No 45 (June 1972), pp 22-30.

——. **Fate of a Cockroach and Other Plays**, Tr Denys Johnson-Davies, London Hememann, 1973 (Contents: 'Introduction', 'Fate of a Cockroach', 'The Song of Death', 'The Sultan's Dilemma' and 'Not a thing out of Place').

El Sharkawi, Abdel Rahman 'Land in Acca, My Homeland', Tr. Nihad Salem, **Lotus: Afro-Asian Writings** (April 1972), pp 91-93 (An extract from El Sharkawi's **Acre, My Homeland**).

Fayad, Tawfik (Palestine) **The House of Madness**: A Play in 2 Acts, Tr Shafik Magar, **Lotus: Afro- Asian Writings** (January 1973), pp 159-176

Kherfi, Saleh (Algeria) **Sidi Faraj**: A One-Act Play, Tr. Rosette Francis, **Lotus: Afro-Asian Writings** (January-March 1978), pp 79-93.

Radwan, Fathi 'A God in Spite of Himself', Tr. and introduced by P. Cachia, **Journal of Arabic Literature**, Vol. V, Leiden E. J. Brill, 1974, pp. 108-126

Rushdy, Rashad. **Five Egyptian One-Act Plays**, Cairo: Anglo-Egyptian Bookshop, n. d (Contents. 'A Liar', 'Odysseus' 'The Plague', 'At Home', and 'Smithe')

Anthologies

Abdel Wahab. Farouk (ed.) **Modern Egyptian Drama: An Anthology**, Minneapolis and Chicago: Bibliotheca Islamica, 1974

Johnson-Davies. Denys **Egyptian One-Act Plays**, London: Heinemann, 1981 (Plays by Tewfik Al-Hakim, Alfred Farag and others).

Manzalaoui, Mahmoud (ed.) **Arabic Writing Today: Drama**, Cairo: Publications of American Research Center in Egypt, 1977 (Contents 'Foreword' by Youssef el-Sebai, 'Acknowledgements', 'Introduction', 'Viewpoint of a Non-Arabist' by Dr Andrew Parkin, 'The Court Rules' by Mahmoud Taymour (Tr Medhar Shaheen), 'Song of Death' by Tewfik El Hakim (Tr Mustafa Badawi), 'The Sultan's Dilemma' by Tewfik El Hakim (Tr. Mustafa Badawi), 'The Storm' by Mahmoud Diab (Tr Wadida Wassef), 'Hassan and Naima' by Shawky Abdel Hakim (Tr Midhar Shaheen), 'Flipflap and His Master' by Youssef Idris (Tr. Trevor Le Gassick), 'The Wives of Babylon' by Farouk Khorshid (Tr Wadida Wassef), 'The Newcomer' by Mikail Romane (Tr Medhar Shaheen), 'The Hunchback Sparrow' by Mohamed Maghut (Tr. Mahmoud Manzalaoui) and 'Suggestions for Further Reading' by Mahmoud Manzalaoui and Raouf Riad Biographical notes on the authors provided)

Woodman. David (ed.) **Egyptian One-Act Plays**, Cairo: American University in Cairo Press, 1974 (Eng. tr. of Arabic plays and original versions of plays in English. Contents: 'Introduction and Acknowledgements'. 'The Return of Attorl' by Abdel Ghani Dawood, 'An Egyptian Mother' by Carmen Weinstein. 'One Morning in the Life of,

ببليوجرافيا المسرح العربي

١٩٧٠ - ١٩٨٠

إعداد: اعتدال عثمان
عصام بهي
محمد بدوي

مركز تحقيقات كامپيوترى علوم اسلامى

ابراهيم رضوان
المسرحي
أله المستحيل
المنصوره م طرمان . ١٩٧٢

أحمد زكي عجاره
الشهاب الاحمر مسرحية شعرية
القاهرة الهيئة المصرية العامه للكتاب . ١٩٧٧

أحمد سعيد
الشعابين
القاهرة الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧٠ (عرضت ١٩٦٥)

أحمد شوقي الضحري
حولة ست الأزور الصحابية الفارسة ـ تاريخ حقيق في قالب مسرحي
السائرون إلى الإسلام ـ سنة ١٩٧٧
شروق الإسلام في مصر ـ سنة ١٩٧٨
الكويت دار القلم ١٩٧٥

أحمد صدقي الدحاقي
هذه الليلة الطويله
القاهرة مكتبة الأنجلو . ١٩٧٢

أحمد عبد اللطيف دبر
السلام عليكم مسرحية بالعامية
القاهرة مطبعه دار التاليف . ١٩٧٨

أحمد القديري
احلام فرطاج
تونس الدار التونسية للنشر . ١٩٧٤

ألفريد فرج
ـ الملك الزيبون
القاهرة الهيئة المصريه العامة للكتاب . ١٩٧١

ألفريد فرج وآخرون
مسرحيات فصل واحد
كتابات جديدة . ١٩٧٠

ـ عسكر وحرامية (طبعة ثانية)
القاهرة الهيئة المصرية العامه للتاليف والنشر . ١٩٧١

ـ حواديت على ورقة طلاق
القاهرة الهيئه المصريه العامة للكتاب ـ ١٩٧٢

أمين بكير
فجر ورماد
القاهرة المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية . ١٩٧١

أمين يوسف غراب
ورحة رحل اخر (مسرحيات وقصص قصيرة)
القاهرة دار الهلال . ١٩٧٤

انور عاطف
العيال لا تسمن
القاهرة دار الفكر للنشر والإعلام . ١٩٨٠

أنور ماضي
قهوة الاربعين
القاهرة الهيئه المصرية العامه للكتاب . ١٩٧٥

انيس منصور
حمعية كل واتكر ـ طبعة ثانية ـ
القاهرة الهيئة المصريه العامة . ١٩٧٠

بدر الدين هاشم
على عينك يا تاجر
الخرطوم الدار السودانيه للنشر . ١٩٧٠

توفيق الحكيم
مجلس العدل
القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٧٢

جمال سليم :
ـ حالة متأخرة جدا
ـ مغربي
القاهرة مختارات الحديث ، ١٩٧٥

المغضب
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨

جمال عبد المقصود
حكاية ثلاث ساعات
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣

الحبيب بو الأعراس
مراد الثالث
تونس الدار التونسية للنشر ، ١٩٧٣

حسن احمد حسن
تنويعات على حكاية شعبية
إخوان الصفا
القدس
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢

حسن حماده
بالكورا الحديثة
لبنان ـ طرابلس الدار العربية للكتاب ، ١٩٧٧

حسن الورغي
حوفورنا
تونس الدار التونسية للنشر ، ١٩٧٣

حسن عبد ربه
حكاية ومقتل حسن العامي
القاهرة دار المعارف للطباعة ، ١٩٧٦

حسيب الكيالي
في خدمة الشعب
دمشق إتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٨

حسين أبو المكارم وعلي حسن حمودة
عروس البحر الابيض الإسكندرية (مسرحية شعرية)
الإسكندرية دار المعارف ، ١٩٧١

حسين إسماعيل مكي
المدينة الفاضلة (مسرحية فلسفية)
بيروت دار مكتبة الحياة ، ١٩٧٠

حسين رشدي
الخدعان
مثلها المسرح القومي ، ١٩٧٤

خالد محي الدين البرادعي
الوحش
دمشق اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٦

خليل مطران
الفضاء والقدر ـ إعادة طبع
القاهرة الهيئة المصرية العام للكتاب ، ١٩٧٦

راجت الدومري
قطة مسع فرواح
القاهرة مجلة نادي المسرح ، ١٩٨٠

رشاد رشدي
ـ حلاوة زمان
ـ نور الظلام
القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١

ـ رحلة خارج السور
ـ انتصر باسلام
ـ حبال الظل
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨

ـ محاكمة عبد احمد الفلاح
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤

ـ حبيبي شامبا
الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٧٧

ـ الرحل والحل
ـ رحلة البحث عن الله
القاهرة مجلة الحديث ، ١٩٧٥

ـ شهر زاد
القاهرة دار مجلة الإذاعة والتليفزيون ، ١٩٧٦

رؤوف مسعد
لوموما ـ الخلق
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠

رياض عصمت
ـ الحداد يليق بأسيعود
بيروت دار المسيرة ، ١٩٧٨

ـ نحوم في ليل طويل
بيروت دار المسيرة ، ١٩٧٩

زكي احمد حسن
ثلاث مسرحيات
ـ ثورة في مزرع محمد الناصر
ـ عائم بن رحاح
ـ هجوم ترى
القاهرة الناشر العربي ، ١٩٧٢

زكي عمر
طلوع الروح
القاهرة دار الثقافة الجديدة ١٩٧٧

سعد الدين محمود سحر
الخلق
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥

سعد مكاوي
ـ الست والحلي

القاهرة الهيئة المصرية العامة . ١٩٧٣
ـ شهرزاد
القاهرة دار المعارف ١٩٧٥

سعد الدين وهبة
ـ واسي الغش
ـ ياسلام سلم الحيطه بتتكلم
القاهرة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ١٩٧١
ـ الأسياد
مجلة نادي المسرح بالقاهرة . ١٩٧٩
ـ الوزير شال التلاجه
القاهرة الهيئه المصريه العامه للكتاب . ١٩٨٠

سعد الله ونوس
ـ حكايا جوقة الحاسل ومسرحيات اولى (طبعة ثانية)
بيروت دار الآداب . ١٩٧٧
ـ فصد الدم ومسرحيات ثانية (طبعة ثانية)
ـ بيروت دار الآداب ١٩٧٧
ـ حفل سمر من اجل ٥ حزيران
بيروت دار الآداب . ١٩٧٠
ـ الفيل ياملك الزمان ـ (طبعة ثانية)
ومغامره راس المملوك جابر
بيروت دار الآداب . ١٩٧٧
ـ الملك هو الملك
بيروت دار ابن رشد . ١٩٧٧
ـ سهرة مع ابي خليل القباني ـ (طبعة ثانية)
بيروت دار الآداب . ١٩٧٧

سعد المقدم
أيام العمر . أو الشتاء الأخير
القاهره دار نشر الثقافة ـ ١٩٧٥

سلطان سالم
نادي المتحرجين (مسرحيه من فصل واحد)
بيروت ١٩٧٤

سليمان الحكيم
مهوش على حضرات الرمس
القاهرة دار الثقافة العربية للطباعة . ١٩٧٣

سليمان عزيز
مسرحيه خمسه وخميسه
القاهرة مطبعة الوفاء الحديثة ومكتبها . ١٩٧٠

سمير سرحان
سيد الملك
القاهره دار اعلم للطباعه . ١٩٧٨

السيد الشورجي
ـ الزعامة
القاهرة الهيئه المصريه العامه للكتاب . ١٩٧٣
ـ تمرغ الصحلب
القاهره مطبعة دار التأليف . ١٩٧٨

شوقي خميس
سندباد
القاهرة الهيئة المصريه العامة للكتاب . ١٩٧٢

شوقي عبد الله
فلق الاكمه وعمرة الرمال
بيروت الدار الشرقيه للطباعة والنشر . ١٩٧٥

شويع بن فرج
الأمل الضايع
تونس الدار التونسيه . ١٩٧٤

صفوت سعلان
عصفورات في اسوق
القاهره مجلة نادي المسرح ـ ١٩٨٠

صلاح راتب
ـ الحب في حارتنا
القاهرة ١٩٧٣
ـ الزهره الحزينه ـ هندسجمار الحكيم ـ صرين ـ الأرمله
الهيئه المصريه العامه للكتاب . ١٩٧٨ ـ مسرحيات مختاره
ـ قمي ودوه مش (الخوف)
ـ حبوط العكنوت
ـ ملكة النحل (الانتقام)
ـ إسبوسكا (روح العدل)
القاهره الهيئه المصريه العامه للكتاب . ١٩٧٧

صلاح عبد الصبور
ـ بعد أن غوت الملك ـ مسرحيه شعريه
القاهره المؤسسه المصريه للدراسات والنشر ١٩٧٣
ـ ليلى والمجنون ـ
القاهره الهيئه المصريه العامه . ١٩٧٠

صلاح مجاور
٣ مسرحيات ضاحكه
القاهرة مطبعة المعرفه ١٩٧٠

صوفي عبد الله
ـ شيء أقوى منها
القاهرة روايات الهلال . ١٩٧٥
ـ فتش عن الرحل
الهيئة المصريه العامه للكتاب . ١٩٧٩
ـ ٤ مسرحيات ضاحكة
الهيئه المصرية العامه للكتاب ١٩٧٩

طلال محمود
اغمرا لي ـ حبايبك
القاهرة ١٩٧٠

عارف عواد
هلال بامل
القاهره مطبعه الخليل . ١٩٧٥

عامر البحار
سارتر وأنا
القاهرة مكتبة الأنجلو ، ١٩٧٨

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

عبد الامير معلة
بطاقه دخول الى الخيمه
بغداد ـ دار الحريه للطباعه . ١٩٧٤

عبد الرحمن حقيق
الوشي الأبيض ـ تقديم الفريد فرج
طرابلس . ليبيا الدار القومية العربية للكتاب . ١٩٧٦

عبد الرحمن الشرقاوي
ـ وطني مكة
القاهرة دار الشروق ١٩٧٠
ـ البسر الاحمر
القاهرة دار المعارف . ١٩٧٨

عبد الرحمن عمار
الابطال الخمسة
تونس الدار التونسية للنشر ، ١٩٧٣

عبد الرحمن مجيد الربيعي
الحريف
(مسرحية من فصلين نشرت ضمن مجموعة من القصص القصيرة بعنوان « الحيوان »)
ليبيا الدار العربية للكتاب . ١٩٧٦

عبد العاطي حلال
ماساة اورشلم ـ طبعة ثانية
القاهرة . دار المعارف . ١٩٧٧

عبد اللطيف دربانه
مسرحيه الخلاص
الإسكندرية شركة الإسكندرية للطباعة والنشر . ١٩٧٢

عبد اللطيف فراتي
الفلاح الفصيح
القاهرة عالم الكتب . ١٩٧٠

عبد الله الطوخي
ـ المشخصاتيه
ـ حادث القرن العشرين
القاهرة موسسة روز اليوسف . ١٩٧٢

عبد الله الكبير
هاتف من التاريخ
القاهرة دار المعارف . ١٩٧٣

عبد الملك نوري
خشب وحمل
بغداد وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة . ١٩٧٢

عبد المعز سلم
ـ القصه والعار والخلاص
(مسرحيات مختارة)
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧
ـ لان ولأنهم
القاهرة الهيئه المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٣

ـ زواج كل العصور
ـ الحقيق
القاهرة الهيئة المصريه العامه للكتاب . ١٩٧٤

عبد المعز هلال
المطار
دمشق اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٦

عبده دبانه
انس بهائه
القاهره المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيه
١٩٧٢

عدنان مردم
ـ دير ياسين ـ مسرحيه شعريه
بيروت موسسة الرسالة . ١٩٧٨
ـ ديوجين الحكيم
بيروت موسسة الرسالة . ١٩٧٧
ـ الاندلس ـ مسرحيه شعرية
بيروت موسسه الرسالة ١٩٨٠

عز الدين اسماعيل
محاكمه رجل مجهول ـ مسرحية شعريه
القاهرة الهيئة المصريه العامه للتاليف والنشر . ١٩٧١

عز الدين المدني
ـ ديوان الربيع
تونس الدار التونسيه للنشر . ١٩٧٣
ـ مدرة صاحب الجلالة
تونس الدار التونسيه للنشر . ١٩٧١
ـ مولاي السلطان الخمس المخلعي
ليبيا طرابلس الدار العربيه للكتاب . ١٩٧٧

عصمت سيف الدوله
بإعدام السجان
بيروت دار المسيره ١٩٧٨

عطيه مرقص
اصارخ والبارده وبكره
القاهره مطبعه مصر . ١٩٧٠

علي احمد باكثير
ـ ابطال الغادسية
الكويت دار البيان . ١٩٧٠
ـ من فوق سبع سماوات ـ سبع مسرحيات بسلامه
القاهرة دار المعارف ١٩٧٣

ـ العرعور الموعوه
القاهره مكتبه مصر ١٩٧٧
ـ قصر الهودج
القاهره مكتبه مصر . ١٩٧٨

- سر شهر زاد
القاهرة . مكتبة مصر ، ١٩٧٨
- الشيماء ناديه الاسلام
القاهرة مكتبه مصر . ١٩٧٩

على حسن طرفه
الطائه ٦٦
القاهرة دار الشروق . ١٩٧٦

على سالم
- أنت الى فتنت الوحش
القاهرة دار الهلال . ١٩٧٠
- الملوك يدخلون القريه
القاهرة دور اليوسف . ١٩٧١
- ولا العصافير الورق
القاهرة الهيئه المصريه العامة للتاليف والنشر . ١٩٧١
- عملية سرج
القاهرة دار الثقافه الجديده ١٩٧٤
- أولادنا في لندن
القاهرة دار الشعب . ١٩٧٥
- بكالوريوس في حكيم السعوب
القاهرة دار الموقف العربي للصحافة والنشر والتوزيع ١٩٧٨
- كوميديا أوديب (أنت الى فتنت الوحش)
- الوقعه
- سر الفصيح
القاهرة دار الثقافه الجديدة . ١٩٧٦
- مذبحة المشاغبين
القاهرة مكتبه مدبولي . ١٩٧٩
- المتفائل آفاق . ١٩٧٩
- الملاحظ والمهندس
القاهرة مجلة مادي السينما ١٩٧٩

على سلطان
- حويرة الملل الأحمر
بيروت دار المسيرة . ١٩٧٨ .

وردوأوري
بيروت دار المسيرة للصحافة
والطباعة والنشر ، ١٩٧٩

على السريدي
عاره ملحمة أكتوبر (مسرحيه رحلة)
القاهرة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيه .
١٩٧٦

على عقله عرسان
- السجن ٩٥
دمشق اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٤
- الأفعى
دمشق اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٩

عمر بن سالم
يوم اللات
دمشق إتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٩

عمر الحمدي
الرمح
بيروت موسسة الرساله ـ ١٩٧٩

فاطمة مايو لبغ (مسرحية شعرية)
عذاب مردم
بيروت . عويدات ١٩٧٥

فواد حجازي واخرون
الناس الى ماعهاش ـ ومسرحيات أخرى
القاهرة جمعيه رعاه الفقير وهيئه الثقافه والدفهليه

فتحي رضوان
- موعس ملك كنانا
القاهرة دار المعارف . ١٩٧١
- الخاسرون
القاهرة دار الهلال . ١٩٧٢
- باطر وقص
القاهرة الهيئه المصريه العامه للكتاب ١٩٧٣

فتوح ساحلي
مصر الخالده (اقباس حر)
القاهرة الهيئه المصريه العامه للكتاب . ١٩٧٥

فاروق حزوصه
أديب
القاهرة ١٩٧٠

فوزي فهمي أحمد
- الفارس والأميره
القاهرة الهيئه المصريه العامه للكتاب . ١٩٧٧
- عوده الغائب
القاهرة الهيئه المصريه العامه للكتاب . ١٩٧٧

كامل حماده
الزعيمه بعض حياتي ـ مسرحيه وتحويرها للمسرح ـ
القاهرة المقتطف القاهريه . ١٩٧١

كامل الكفراوي
- عروس النيل
القاهرة دار آتون ، ١٩٧٧
- الهجه ومسرحيات اخرى
القاهرة دار آتون للنشر ١٩٧٧

كمال اسماعيل
نصب في حامد المكي ـ مسرحيه شعريه
القاهرة مطبعه المعرفه . ١٩٧١

مازن مسعود
عمليات عصريه
القاهرة دار التاليف والنشر للكتاب الأسفهه . ١٩٧٢

ماهر عريان
على أبواب الفردوس
القاهرة ١٩٧٦

محمدى ادوار :
ساعه الحفظ ماتموضش
القاهرة مطبعه دياب . ١٩٧٦

مجدى فرح
لعبد السموط
القاهره المجلس الاعلى للفنون والآداب . ١٩٧٨

محبوب عمر
البيع فى السوق
القاهره العربى للنشر والتوزيع . ١٩٨٠

محفوظ عبد الرحمن
ـ حفله على الخازوق
ـ عريس لست السلطان
. القاهرة روز اليوسف ـ ١٩٧٨

محمد إبراهيم أبو سنه
حمزة العرب
القاهره الهيئه المصرية . ١٩٧١

محمد أبو العلا السلاموني
الخانق
القاهرة المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .
١٩٧١

محمد أحمد أبو غربيه
مساغل ودماء
القاهرة ١٩٧٤

محمد حجريل
الطول الخرساء فى الأودية الزرقاء
القاهره ١٩٧٢

محمد الشرقى
ـ الغائب يعود
القاهره مطبعه العلم ـ ١٩٧٠
ـ الانتظار لن يطول
القاهرة مطبعة العلم . ١٩٧٠

محمد دياب
ـ ليالى الحصاد
القاهرة الهيئه المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧٠
ـ باب الفتوح ، رحل طيب فى ثلاث حكايات
القاهره الهيئة المصرية العامة للكتاب (مسرحيات مختارة) ١٩٧٤
ـ رسول من قرية تمرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام
القاهرة دار الثقافه الجديدة . ١٩٧٥
ـ ارض لاتنبت الزهور
القاهرة فرقه نادى المسرح . ١٩٧٩

محمود عالى حسنى
ـ مغرورة
القاهره المطبعه العالمية . ١٩٧٨

ـ مسرحيات مصريه من فصل واحد
إشراف حمدى السكوت تقديم داليد وودمان
قسم النشر بالجامعه الامريكية ١٩٧٣

محمود فوزى الوكيل
ـ الفاسكه مطلع ثوبها
القاهرة دار وهدان للطباعه والنشر . ١٩٧٢
ـ مسرحية الرحل وقصص اخرى
القاهرة مطبعه دار مصر للطباعه . ١٩٧٢
ـ مسرحية قصة السيف وقصص اخرى
القاهرة دار وهدان للطباعة . ١٩٧٢

مصطفى ركعات
بعد الهاية ـ ظلال السحاب (مسرحيتان)
القاهرة . الهيئه المصرية . ١٩٧٣

محى الدين حميد
السوال او حكايه الطبيب صعوان بن نايب وما جرى له من العجيب
والغريب
بغداد الجمهورية العراقيه ـ وزارة الاعلام . ١٩٧٦

مصطفى الحلاج
الدراويش يبحثون عن الخصمه ـ ضجعه خاصه
بيروت دار العراق . ١٩٧٩

مصطفى الفارسى والنبحالى وليلة
الأحبار (اسطورة فى ثلاث عشره لوحة)
تونس : الدار التونسية للنشر ، ١٩٧٣

مصطفى كامل
فتح الأندلس (النص الكامل للمسرحيه الوحيده التى كتبها الزعيم مصطفى
كامل)
تحقيق وتعليق حجى شلبى
الهيئه المصرية العامه للكتاب . ١٩٧٣

مصطفى محمود
ـ الشيطان يسكن فى بيتنا
القاهرة : دار النهضة العربية . ١٩٧٣
ـ عوما
القاهرة الناشرون العرب . ١٩٧٢
الاسكندر الاكبر ـ
بيروت دار النهضه العربيه . د ت

معن بسيسو
ـ ثورة الزنج
القاهرة الهيئه المصريه للتاليف والنشر . ١٩٧٠
ـ شمشون ودليلة ـ مسرحية شعريه
. القاهرة الهيئة المصرية العامه للتاليف والنشر . ١٩٧١

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

ممدوح عدوان

محاكمه الرجل الذي لم يحارب
بغداد وزارة الإعلام . ١٩٧٢
نشرت مع . كيف تركت السيف ؟ عن دار ابن رشد ـ بيروت ١٩٨٠

منى قطان

غلوب مدحوته لورق
القاهرة الهيئه المصريه العامه للكتاب . ١٩٧٥

مسرحيات رومانسية

ليله مصرع جعفر العظيم
القاهرة ١٩٧٢ (عرضت ٦٨ ـ ١٩٦٩)

البدالي بن صالح

ولزال في بل ابيب ـ مسرحيه شعرية
تونس الدار التونسية . د ت

نصب الريحاني ـ بديع خيري

ريا وسكه
القاهرة دار العلم للطباعة . ١٩٧٣

نصب سرور

هولوا لعين الشمس
القاهرة مكتبة مدبولي . ؟ ١٩٧

نصب محفوظ

الشيطان يعظ (مسرحيتان وروايه قصيرة)
القاهرة مكتبة مصر . ١٩٧٩

يسم عمل

القضية
القاهرة . الهيئه المصريه العامه للكتاب . ١٩٧٨

نصري الحوري

حمسه فصول مسرحيه ـ حفله عشاء ـ ثم نطلب الحياة
ـ على الماشي بدور الدوائر
ـ ياسم الحداد وهارون الرشد
ـ محمود الحلبي
دمشق مكتبة اطلس . ١٩٧٤

نهاد عاشور

ـ سر الكون
القاهرة الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر . ١٩٧٠
ـ لعبة الزمن
القاهرة المركز العربي للبحث والنشر ١٩٨٠
ـ الجبل الطالع
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٢
ـ برج المدابغ
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥
ـ رفاعه الطهطاوي (بشير التقدم)
القاهرة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤
ـ مسرح نهاد عاشور ويضم مسرحيات المفاطيس
ـ الناس اللي تحت ـ الناس اللي فوق ـ ٣ها او نقطة ـ جنس الحريم
القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٧٤

هارود هاشم رشيد

السؤال ـ
القاهرة . دور الموسف . ١٩٧٣

هلال ناجي :

بهاء رئيس
بغداد مطبعة المعارف . ١٩٧٠

وليد اخلاصي

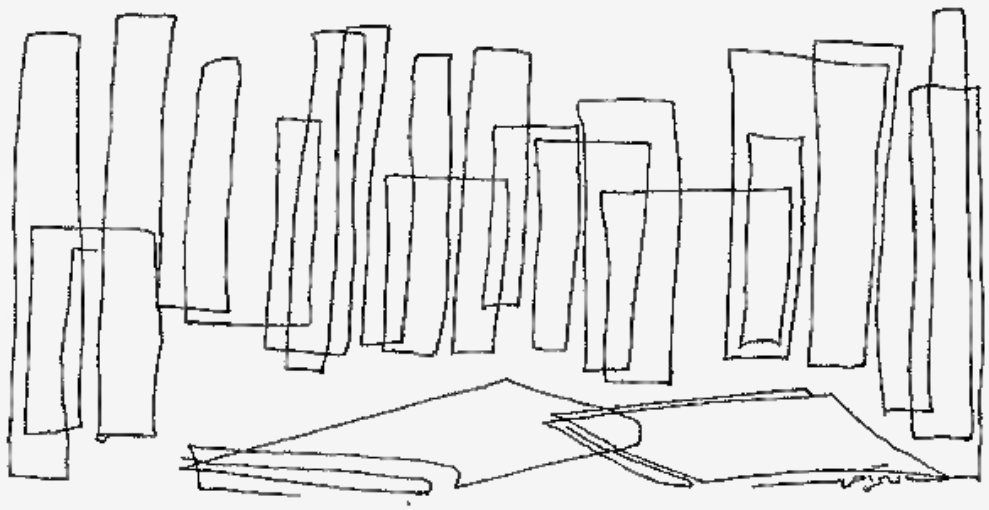
الصراط
دمشق اتحاد الكتاب العرب . ١٩٧٦

يسري الجندي

رابعه العدويه
القاهرة فرقه نادي المسرح . ١٩٨٠

يوسف ادريس

نحو مسرح عربي : النصوص الكاملة لمسرحيات
ـ الفرافير
ـ الجهرلة الارضية
ـ المخطوطين
ـ الخميس الماشي
ـ جمهوريه فرحات
ـ ملك القطن
ـ اللحظه الحرجه
. بيروت الوطن العربي . ١٩٧٤



كتب وردت للمجلة

لاعبة العرب
بشعري
د. سيد حنفي حلمي
مكتبة الآداب ومطبعتها

اوضح المسالك
إلى الفية ابن مالك
ومعه كتاب
تأليف: عبد المتعال الصعيدي
مكتبة الآداب ومطبعتها

نشيد الانشاد
توفيق الحكيم
مكتبة الآداب ومطبعتها

ملامح داخلية
توفيق الحكيم
مكتبة الآداب ومطبعتها

كتاب شعراء النصرانية
جمعه ووقف على تصحيح طبعه الأول

الأب لويس شيخو . الطبعة الاولى
مكتبة الآداب ومطبعتها

نقض الفكر
قراءات في الفن والأدب
صلاح عبد الصبور
تقديم د. عز الدين إسماعيل
الناشر: دار المريخ بالرياض
التوزيع ح. م. ع المكتبة الاكاديمية

الدار الأزرق
فؤاد قنديل
الطبعة الأولى ١٩٨٢

المذاهب الوجودية من كيركجورد إلى جان بول سارتر
تأليف: يوجين جولبعه
ترجمة: فؤاد كامل
مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨٢

مكتبة غريب

للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير

٣٨ شارع كامل صدقي (الفجالة) ت: ٩٠٢١٠٧ - ص.ب ٦٣ - الفجالة
القاهرة - جمهورية مصر العربية

تقدم من أحدث مطبوعاتها

- هذا النوع من النساء (مجموعة قصصية) — نوال سعداوي
- عندما يبكي الرجال (رواية) — أحمد فريد محمد
- زمن الحب والغضب (رواية) — جميل حسين
- الضجر لكل امرأة (رواية) — إقبال بركات
- بنات الجيشا — يوسف فرنسيس
- حب تحت الراجمة — إسماعيل ولي الدين
- تجربة حب — إسماعيل ولي الدين
- قصص من القرآن — مجدي جعفر
- إعجاز النظام القرآني — أحمد عبد الوهاب
- الحقيقة عند فلاسفة المسلمين — د. نظمي لوقا
- عمر بن عبد العاص — د. نظمي لوقا
- آخر رسالة السماء — مأمون غريب
- فاطمة علي بن أبي طالب — مأمون غريب
- علم الاجتماع الديني — د. زيادة عبد الباقي

زوروا

دار الكتاب المصرى ✐ دار الكتاب اللبنانى

صدر حديثاً

من سلسلة أعلام المسرح الغربى

بقلم إيليا الحاوى

١ـ ايسخيلوس ٢ـ سوفوكليس
٣ـ يوريبيديس ٤ـ بيراندللو
٥ـ شكسبير ٦ـ أوجين أونيل

وصدر بقلم الدكتورة سهير قواص

- المدخل إلى المسرح العربى
- المسرح فى مجال الأدب وعلم النفس

سلسلة روائع الأدب الفرنسى الكلاسيكى

مسرحيات
موليير، راسين، كورنى

المصاحف والتفاسير ● كتب إسلامية
كتب التراث ● الموسوعات والمجموعات
الكاملة ● كتب أدبية ● كتب علمية
كتب متخصصة بالعلوم الاجتماعية
والقانونية والسياسية ● كتب
الشعر ● كتب جامعية
كتب متخصصة باللغة والنحو
والصرف ● كتب تاريخية
وجغرافية ● كتب متخصصة
بالتربية والتعليم
الأعمال الكاملة للدكتور طه حسين
الأعمال الكاملة للأستاذ عباس محمود العقاد
المكتبة الشعبية للأستاذ توفيق الحكيم

DAR AL-KITAB AL-MASRI
33 Kasr elnil st CAIRO. EGYPT PO BOX 156
phone 742168. 754301. 744657
Cable kitamisr CAIRO TELEX 92336
CAIRO ATT 134 KTM CAIRO - EGYPT

DAR AL-KITAB ALLUBNANI
Printers Publishers Distributors
Po Box 3176 Cable KITALIBAN Beirut
Lebanon Phone 237537-254054
TELEX KTL 22865 LE

- مكتبة توفيق الحكيم الشعبية
- شرح مقامات الحريرى
- شرح مقامات الزمخشرى
- شرح ديوان أبى تمام

دار الكتاب المصرى

فرع دار الكتاب اللبنانى
٣٣ ش قصر النيل القاهرة ـ برقيا كتامصر
ت ٧٤٩١٦٨/٧٥٤٣٠١/٧٤٤٦٥٧
ص ب ١٥٦ القاهرة
TELEX 92336 ATT 134 KTM
CAIRO EGYPT

لبنان: بيروت ص ب ٣١٧٦ برقيا: كتالبان
ت ٢٥١٢٩٤/٢٣٧٥٣٧/٢٥٨٣٠٤ TELEX KTL 22865 LE

كتب متخصصة بالفلسفة
والمنطق ● المكتبات الشعبية
المعاجم ● الأطالس
الجغرافية والعلمية ● الموسوعات
والمجموعات الثقافية ● كتب
ثقافية وأدبية وإسلامية صادرة
باللغة الفرنسية ● كتب ثقافية
وأدبية وإسلامية صادرة باللغة
الانكليزية ● مجموعة مدرسية
ثقافية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية
الكتب المدرسية باللغات الثلاث:
العربية والفرنسية والانكليزية

يصدر قريباً

العقاد

من سلسلة أعلام الأدب المعاصر فى مصر

د. جابر عصفور

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- **مهيار الديلمي**
  - ديوان مهيار الديلمي
- **نشأت المصري**
  - النزهة بين شرائح اللهب
- **وفاء وجدي**
  - ماذا نعني الغربة
  - الحب في زماننا
- **أحمد عبد المعطي حجازي**
  - مدينة بلا قلب
- **أحمد عتر مصطفى**
  - مأساة الوجه الثالث
- **محمد أبو دومه**
  - السفر في أنهار الظمأ
- **نصار عبد الله**
  أحزان الأزمنة الأولى
- **الأعمال الكاملة لبيرم التونسي**
  - حياتي والمرأة
  - الفن والمرأة
  - بيرم والناس
  - بيرم ناقداً للحياة
  - بيرم وحياة كل يوم
  - بيرم والحياة السياسية
- **ماجد يوسف**
  - ست الحزن والجمال
- **أحمد عبد الرحمن الشرقاوي**
  - أوراق عاشق
- **د. أحمد هيكل**
  - أصداء الثناي
- **مبارك المغربي**
  - من الوجدان
- **مفرح كريم**
  - نوح العاشق
- **كامل أيوب**
  - الطوفان والمدينة السمراء
- **كمال عمار**
  - أنهار الملح
  - صياد الوهم
- **كمال نشأت**
  - كلمات مهاجرة
  - ماذا يقول الربيع
  - أحلى أوقات العمر
- **محمد إبراهيم أبو سنة**
  - أجراس المساء
  - تأملات في المدن الحجرية
- **محمد الفي حمن**
  - سائر على الدرب
- **محمد عبد المعطي الهمشري**
  - ديوان الهمشري
- **محمود حسن اسماعيل**
  - أغاني الكوخ
  - صلاة ورقص
  - قاب قوسين
  - لاند
  - مهر الحقيقة
- **نورى العنبل**
  - عبير الأرض
  - رحلة في أعماق الكلمات
- **حمبل محمود عبد الرحمن**
  - أزهار من حديقة المنفى
- **محمد مهران السيد**
  - بدلا من الكذب
  - الدم في الحدائق
- **يوسف بشروش**
  - أغاريد
  - من القلب
- **يوسف عز الدين**
  - لهاث الحياة
- **بلند نوفيق**
  - قيامة الزمن المفقود
  - رماد العيون
- **ملك عبد العزيز**
  - أعشاب الليل
  - أن للبس قلب الاشياء
  - بحر الصمت
  - قال الماء

جاد

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

Everyday life. She reviews two of his plays: **La Demande d'Emploi** and **Théâtre de Chambre** drawing the conclusion that through the «**Theatre of Everyday Life**» represents an important phenomenon, our evaluation of it has to wait, possibly for a long time.

We have so far dealt briefly with the most important theatrical trends in world drama which, we may note are known to Egypt and which have been accepted or rejected with caution in view of the restrictions of the Egyptian cultural life. Drama in Morocco which is our next item may provide interesting data about drama outside Egypt.

The contemporary Moroccan scene has witnessed a number of competent playwrights, in prose or in verse, who reflect some of these art-forms, specially the **Theatre of the Absurd** as practised by **Taymud**, the documentary theatre as practised by **Bu'Ṣaln** and the political theatre as practised by **Barashīd**. These Moroccan dramatists have evolved theatrical forms derived from the native folklore.

The final major section begins with a study by the Moroccan writer **Abd al-Raḥmān ben Zīdān** entitled «**The Literature of War in Morocco**» in which he presents a historical review of the cumulative sense of social and national consciousness in the post colonial period in Morocco. He traces the class struggle which came to a standstill throughout the military struggle against the French colonialists. Through analysing a number of important plays, such as **'Awdit al-'Awbūsh (The Return of the Villians)** by Moḥamed Ibṭāhīm Bn'Ṣaln, **Wādī al-Makhazin (The Valley of the Storehouses)** by Hassan Moḥamed al-Tarbiq, **Nar Taht al-Galid (Fire under the Ice)** by Ahmed Bin Memenon and **Ma'rakit al-Muluk al-Thalatha (The battle of the Three Kings)** by al-Tayyib Sadiqb Sadiat. **Abd al-Rhamān Zidān** defines three distinct periods in the history of the Moroccan theatre. The first period is that of total alignment with the tradition, the second represents the total independence of the Morrocan theatre, and the third is characterized by an endeavour to find native roots for this theatre.

The writer finds that the development of the Moroccan Theatre had been divided between a dialectic and a non-dialectic interpretation of history up to the June 1967 defeat which was an important turning point towards the adoption of a dialectic interpretation of social reality. The writer also observes that the Moroccan theatre has accomplished important achievements, qualitatively and quantitatively. It has managed to relate itself to social reality as it deals with the questions of liberation, unity, social justice as manifested in the work of **'Abd al-Karīm Barashid.**

From a review of the Moroccan theatre we return to the Egyptian theatre once again. This time however, **Amir Salama** deals with the **Egyptian Regional Theatre** which has become an important phenomenon. This theatre, according to the writer, differs from the state and privately owned theatres, in being a theatre of amateurs, which travels to the spectators and offers performances that neither the state nor the privately-owned theatre could offer. Thus it aspires to present serious performances which contribute to the creation of a genuine Egyptian theatre.

Despite the fact that this **Regional Theatre** has succeeded in presenting a few successful performances, such as that of **Ali Zebaq** or **al-Malik huwwa al-Malik (The King is the King)** many of its performances are divided between folkloric traditions and the techniques of modern theatre as in the performance of **Layāli al-Ḥaṣād (The Harvest Nights)**.

After a review of the practical problems of the Regional Theatre, the writer concludes that such an amateur theatre should combine experimentation and simplicity in handling everyday problems and the real issues which are of interest to the majority of the people.

Finally we end with a study by **Ibrāhīm Sa'afīn** entitled **The Origin of Drama in Palestine**. This a lengthy study of the historical origin of drama in Palestine which is especially relevant, as drama historians have directed all their attention to the rise of drama in Egypt, Lebanon, and Syria and neglected Palestine completely. The writer points out two main sources, from which Palestinian playwrights have drawn copiously, namely Arab nationalist history and the present circumstances. These plays highlight the playwrights' awareness of the danger to the nation internal or external, specially the moves of Zionism and Colonialism.

The writer, however, concedes that these plays are technically faulty in terms of plot, conflict, and characterization because of the inability of these playwrights to master the resources of drama and because of their emphasis in their plays on morality in a rather bulatant and crude manner.

Translated & Edited
by
Mahmoud Ayyad
Fakhry Koatandi

THIS ISSUE
ABSTRACT

The writer presents a careful analysis of two dramatic texts representing this trend these are **Home** and **No Man's Land** by David Storey From this interesting textual analysis, the playwright's art is revealed, and the most important aspects of this theatrical trend fully emerge namely the non-existence of events dependence on emotions, and the existence of conflict between the conscious mind and the subconscious

Samīr Sarhān takes us to the United States in his study entitled «**Contemporary trends in the American Theatre**» He begins with a discussion of the nature of the theatre in the States, pointing out that it is not restricted to dramatic texts but goes beyond it to the total theatrical performance. The writer classifies the American theatre into the following,

The **Commercial Theatre** on Broadway which is a theatre for entertainment and spectacle, frequented by a bourgeois audience

The **Serious Theatre** off Broadway which is a serious theatre for the presentation of serious dramatic texts by such playwrights as **Arthur Miller**, **Tennessee Williams** **Eugene O'neill**, and **Edward Albee**.,

The **Serious Theatre off Broadway, which was initiated in the 'sixties by young people revolting against the American administration and the American way of life.**

The Experimental Theatre which is a theatre experimenting with new forms and techniques in playwriting direction and performance.

The **Regional Theatre** which is the theatre spread all over the United States.

The **Theatre Workshops** which are workshops for the creation of new theatrical arts

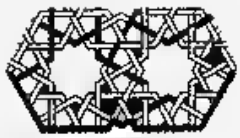
The writer stresses the experimental tendencies in this theatre, specifically those of the director **Grotowski** who presented new ideas in play-directing and stage performance which came to be known as the **Poor Theatre**. Worthy of mention also are **Peter Schumann's** efforts towards creating new theatre workshops based on the elimination of the written text

In the next study, **Ahmed Zakī** the theatre director continues the previous exploration of the American theatre. with a study of the **Living Theatre** In his study, he deals with the American Living Theatre Troupe, which has left its print on the contemporary **Avant Garde** theatre Members of this troupe are pacifists,anarchists who seek the abolition of capitalism the state, the currency system and, who reject all forms of authority. They also stress the importance of individual liberty, the individual's right to rebel in his own way They reject the party system, without directing their colleagues to the adoption of ideas contrary to their own inclinations

On the artistic level, this theatre has adopted the techniques of the **Theatre of Cruelty** the tradition of Eastern Sufism, Yoga the concepts of historical psychology. In this theatre, the movement of the actors' bodies are stylized, sounds and sometimes silences and ritual signs replace words In addition the barriers between what is enacted on the stage and what happens in life are pulled down For this reason reason the troupe's performances were more of a show business than a dramatic representation of literary texts,

From the U S. A We return once more to France where **Samyya As'ad** tells us about the most recent art-forms of the contemporary French theatre,- the theatre of everyday life.

This theatre according to the writer, tries to bring to life on the stage the details of everyday life, which have for so long been excluded from dramatic representation under the pretext of their insignificance Such a theatre does away with the historical tableaux of critical realism in the **Brechtian** fashion. It also takes up a position opposed to that of the **Theatre of the Absurd** inasmuch as it upholds the metaphysics of nothingness It is a theatre concerned primarily with mirroring simple life, which is being hemmed in by ideological systems that render life unamenable to change, As such this theatre differs from that of **Brecht**. The writer then discusses the theoretical propositions of **Michel Vinaver** who is considered as one of the most important writers of the **Theatre of**



make-up of characters, and offers in compensation mythical characters of metaphysical dimensions, representing the unchangeable essence of humanity.

In Artaud's theatre there is an abundance of mythical rites, incest, hysteria and madness. In regard to play directing, Artaud was fully interested in the romanticism of the place and in its symbolic value. He tried to body forth this interest by building symbolic stage sets, evoking a mythical presence and an illusion of the atmosphere of rituals, while restricting himself to the use of historical costumes for the distancing of the expectance.

Within the framework of modern dramatic trends in the French theatre in the second half of the twentieth century, the Absurd is perhaps the most prominent. There is no doubt that this trend has been fully represented by a number of playwrights in more than one Arab country.

Gozine Gawdat 'Osman tries in her study to analyse the plays of a number of Absurdist playwrights who emerged in the 'fifties of this century in France, and who were bound together by a common vision of man's dilemma: his love of luxury, hatred, selfishness, suffering, destructive wars, and distorted ideologies. At the same time, the writer highlights the Absurdist playwright's endeavour to destroy conventional dramatic form. There is no plot, or action or conflict in this theatre. There are only characters engaged in trivial talk, without establishing any real communion, unable to act, capable only of waiting interminably for an unknown destiny.

In the writer's view, such a theatre is not negative in its impact. It is a school for the spectator, wherein he is trained to face himself, face the world around him, reject intellectual and emotional stagnation, and also any attempt to falsify reality. This theatre might have issued in man's recovery of some fragments of his lost humanity and of some hope for a true and fruitful life.

We leave France for England, and we dwell in England in nearly the same decade. **Naguib Fayeq Andrāwas** tells us about the theatre of Anger, initiated by Osborne's **Look Back in Anger**, first performed in 1950. Critics praised this play for a long time as an angry revolutionary play seeking to unveil the reality of British society. Critics also thought that this play introduced a playwright who has great promise and who may give so much to the British Theatre. But time has passed, and the tide of anger has receded, and it is now realized that **Osborne** has not measured up to the critics' expectations.

Here the researcher poses the following question: Is **Look Back in Anger** a revolutionary play in the true sense of the word? In reply, he says that if the main function of literature is to reveal social reality, then such a play attempts to spread despair and frustration. In addition, **Osborne** has not attempted to establish the identity of his revolutionary characters through contrast with non-revolutionary characters — characters which do not claim to be revolutionary or claim any hostility towards established social institutions, types working silently for the continuity and preservation of life.

Osborne has failed to convince us of the revolutionary nature of his protagonist. On the contrary, this protagonist seems to be a conservative and a reactionary. His relationship with the heroine is no more than a sexual attraction and an expression of a desire to dominate and enslave her, after marrying her against her family's wishes. This marriage is, in fact, one of the means of social climbing.

From the **Theatre of Anger** we turn to a study of the **«Psychological Theatre»** by **Mohamed ʿEnāni**.

The writer of this study reminds us that though, after **Bergson's** theories of memory, the emphasis on psycho-analysis in literature has assumed added importance, as manifested in **Joyce's** and **Virginia Woolf's** fiction, **Eliot's** and **Pound's** poetry, in drama it did not materialize until the 'sixties. The **Epic** and the **Absurdist Theatre** prevailed in the post-war period, because of the persistence of social and political problems. It was only recently that interest in psycho-analysis in drama came into prominence — in the 'sixties, to be precise.

THIS ISSUE
ABSTRACT

Like the controversy over dramatist and director, the controversy over the elimination of the conventional theatre art-form and the evolving of a new theatre art form from the local folklore elements peculiar to the environment has not as yet been settled.

With the conclusion of this section the controversy over the historical and artistic issues is at an end.

The third section deals with the most important trends and schools in modern world drama and their impact on our theatre.

This section starts with a lengthy study of the «**Brechtian Mask**» by **Ahmed Imān**. This is basically a study of **Bertolt Brecht's Epic Theatre** in regard to its origin in classical drama and its ramifications in modern drama.

There is a lot of controversy concerning the nature of **Brecht's** theatre which is terribly confusing, and which is, indeed, responsible for widening the gap between his drama and the dramatic criticism that centres around it.

The writer deals with the concept of elimination of illusion, which represents a major element in the Brechtian theory of drama. He traces its rise in the Greek theatre and its extension into the present day. Next he deals with the concept of alienation which forms part of **Brecht's Epic Theatre**. The writer traces the origin of this concept to **Hegel** and **Marx** to the Russian formalists and to the theatrical style of the Chinese theatre. This, in no way, detracts from the quality of **Brecht's** contribution. **Brecht** uses alienation, according to the writer, with the purpose of urging the spectator to re-evaluate everything critically, including axioms and basic presuppositions. Actors are trained in the use of this alienating technique by speaking in the third person, rather than the second person, and narrating events in the past tense rather than the present, and reading their lines while carefully observing the accompanying directions. Hence, the role of the narrator in the Brechtian theatre is intended to enhance alienation.

The writer observes that **Brecht's** theatre is well known among Egyptian cultivated audiences through stage performances and through translations and that a large number of Arabic dramatic texts have been strongly influenced whether partly or wholly, by his dramatic theory. The concept of alienation is one of those concepts propounded by **Brecht's** theatre and made manifest in some of our plays.

The impact of **Brecht's** theatre on **Sa'ad 'Allah Wanūs**, one of the most competent Arab playwrights, forms the substance of the next article «**Manifestations of Alienation**» by **Mohamed Badawī**.

Wanus, according to Badawi, was able through his use of elements from folk tradition and national history and through his knowledge of **Brecht** to create a political theatre where the theatrical performance becomes an artistic, political and intellectual forum.

From the writer's analysis of Wanus's most well-known plays, the conclusion is drawn that the theatrical text in its entirety presents a world of firm lines and fast colours which centers around authority. This has determined the playwright to reduce the complex structure of actuality to a simplified representation.

From the theatre of alienation, or the epic theatre in general we turn with **Hafiza Mohamed Abd al-Mon'im** to the theatre of **Antonin Artaud**, whose name is closely linked with the **Theatre of Cruelty**, or the theatre of anxiety, anarchy and revolt against a world proceeding towards self-destruction. **Artaud** was not only a playwright but also an actor, director and dramatic theoretician who tried to establish a metaphysical theatre which does not address the mind alone, but aspires to conquer the emotions through its exaggerated effects, its ability to absolve itself from conventions, to surrender to frenzied ravings etc. **Artaud** tried to take the theatre back to its source in primeval modes of existence. In his rejection of human freedom, he demonstrates the relativity of our concepts of good and evil. Thus, he rejects the psychological

Nu'man 'Ashur stresses the importance of the participation of the director in the author's creative vision. He, however, objects to calling the director «the master of the theatrical performance». He presents an overall picture of the Egyptian theatre, reviewing its early beginnings in translations and arabizations of drama texts, the initiation of playwriting at the hands of 'Abd Allah al-Nadim, and the interruption of this seminal dramatic endeavour because of the British occupation of Egypt. Then he discusses the rise of musicals and farces during the British occupation, with the sole purpose of entertainment. He notes that the Egyptian theatre did not come to know the specialized director until the emergence of the George Abyyad Troupe. The writer pursues the line of the efflorescence of the theatrical movement following the 1919 revolution through the establishment of the Institute of Theatrical Arts and its impact on the theatrical movement during the following decades up to the fifties and sixties when a band of professional young dramatists appeared on the scene.

Finally, the writer presents his own private experience as one of the playwrights of this period, and deals with the special problems he faced with the directors he has worked with. He concludes by claiming that the most successful theatrical performances are those in which the director restricted himself to the text and the rendering of the playwright's vision.

The controversy concerning the question of the dramatic text and direction, which has been raging in these two studies is once again pursued in this issue's symposium.

The next study highlights a new phase of the Egyptian theatre during the sixties which witnessed an inundation of theatrical productions. This active theatrical movement invigorated the idea of the quest for a theatrical identity which is independent of the conventional forms of the western theatre. Ibrahim Hamada tells us in his study entitled «Tawfiq al-Hakim and the Quest for a Theatrical Form» that this quest was initiated by two major playwrights, Yousef Idris in his well known articles in «al-Katib» and Tawfiq al-Hakim in his book **Our Theatrical Form.** This study is a review of al-Hakim's theory and ideas and an examination of his principles and concepts as expounded in his book.

Al-Hakim presents his concept of an Arabic theatrical mould which must fulfil the following conditions:

It should be a suitable vehicle for the realization of all theatrical forms in use all the world over, be they dramatic texts or dramatic representations. It should originate from the tradition of folklore and it should use its tools.

Thus al-Hakim opens with three elements of this tradition (al-Turath) and these are al-Hakawati (the popular narrator), al-Rawi and al-Haki (the narrator and the story teller respectively), al-Muqalidati (the impersonator of al-Muqalid and al-Muqalidda (the male and the female impersonator respectively) and al-Madah (the eulogist). Al-Hakawati's role is that of the traditional narrator. He makes his entry to announce the title of the play and the name of the playwright. Then he assumes the role of the narrator if the text permits it. In some cases, he announces the time and the place of the action or explains a mysterious thing, or gives us an indication of the future course of the action. As for al-Muqalidati (the impersonator), he provides improvised impersonations of individuals representing different social classes relying mainly on his voice, gestures and facial expressions. For al-Hakim he stands for the most important constituent in the suggested theatrical mould. If there is an impersonation of male characters there also has to be an impersonator of female characters. As for the eulogist, he is defined as one who moves from one village to another in the harvest season, singing religious songs. According to al-Hakim, he has but a cursory role.

Finally, the writer reviews al-Hakim's practical applications of his theory to a few world drama classics. He concludes, however, that al-Hakim's theory seems to be all but impossible, and that he has merely been staging a return to an early period of the Greek theatre where one actor impersonated all the characters in the play.

THIS ISSUE
ABSTRACT

Al-Hakim's treatment of myth is the topic that Fouad Dawara chooses to deal with in the third study in this issue namely the resurrection of Isis by al-Hakim. He traces a number of elements in al-Hakim's Isis to their source in the original myth and in the different renderings of it. Because such a play is a re-writing of the original myth the writer argues, it bears the vision of the playwright or his perspective. The researcher then tries to specify the playwright's contribution. One of the notable conclusions of the researcher is that al-Hakim in giving true clear the myth of the atmosphere of superstition which exploits the common people's ungrounded belief in the presence of miracles manipulates the conflict between two behavioural patterns one is related to befogged thinking the pharaoh's handy weapon and the other to the faculty of reason as an infallible guide. This provides the basis of the conflict between means and ends.

The writer goes on to say that, when al-Hakim presents Set and his supporters as the victors in the contest with Isis and Horus al-Hakim makes it clear that it is by means of trickery and bribery that the former triumph. The writer also points out that al-Hakim uses one of the characters of the play that of al-katib as his mouthpiece to demonstrate that the triumph of evil is short-lived and that good has to triumph in its own right and because of its own power and in conformity with the principles of Isis.

Thus the ancient Egyptian myth comes to life once again in Modern Egyptian drama. With this remark we conclude the first section in this issue. The second section begins by a study by the director Sa'ad Ardash entitled **The Theatrical Performance; the Dramatic Text and the Director.** This is the first of three studies in this section and it is particularly associated with the theatrical form.

In this study the writer points out that despite the fact that theatre is an art-form which depends primarily on the text, just like any other form of literature - fiction and poetry - it differs greatly from these purely literary art-forms, in the sense that a dramatic text comes alive on the stage only as a result of the co-operative activities of a number of artists foremost among whom are the actors and the director. Therefore, the written text is a genre of creative writing which differs vastly from «the theatrical performance», just as lifeless scripts differ from real life that throbs with vitality and excitement. From this perspective the director's work is to be considered creative and modern theatre cannot do without the directors' efforts. Because of this essential difference between the written text and the theatrical performance it has become quite legitimate to talk about the freedom of the director in interpreting the playwright's text. Such freedom, however, is restricted as it is based on a number of specific criteria in such a way that the director's interpretation must not go beyond the text's ultimate objective. Jacques Copeau, the eminent French director has summed up these criteria as quoted by the writer in the following:

> The director does not create new ideas, he only rediscovers them.
>
> The director translates the playwright's vision into action.
> The director has to read the text intelligently and take in all implied gestures.

The writer then stresses the importance of finding a minimal level of understanding and agreement between the playwright and the director concerning the thought-content of the play and its method of presentation. Finally the writer presents a number of significant anecdotes of his own experience as theatre director.

The previous study presents one of the points of view about an old but self-renewing issue put forward by a professional academic in the field of directing. What then is the playwright's view of the same issue?

No'man Ashur, the eminent playwright provides the answer in his article entitled **The Maker of the Dramatic Text and the Director of the Theatrical Performance.** This time the issue is broached from the playwright's point of view a point of view formulated on the basis of his experience.

THIS ISSUE

ABSTRACT

It is only natural that this special issue about drama should start with the beginning of drama in ancient Greece. This, however, is presented as a long-standing misrepresentation of facts.

The first study in this issue by **Hayam Abu Hussein** stresses this point and calls for a revision of facts especially after a number of European scholars have found documents and texts demonstrating that the first theatre in antiquity is the theatre known to Ancient Egypt.

The ancient Egyptian theatre is closely associated with the myth of Isis, Osiris and Horus which is one of the oldest religious myths known to Ancient Egypt. This theatre of Ancient Egypt is closely associated with the temple and the priests. At the time the temple besides its religious function was an academy for scholarly research, a repository for secrets, and only on special occasions used throughout time as a theatre for enacting representations of the Isis myth.

This study deals with a number of dramatic versions of this myth which reveal its rich dramatic potential as is evident in the ancient texts that have been found. The interpretation, analysis and elucidation of the purport of these versions pivot around two major themes: the first is of a political nature and the second is closely associated with the teachings of Osiris and the moral values he advocated.

Such was the Egyptian theatre in antiquity, but like many other aspects of Ancient Egyptian civilization it mysteriously disappeared. The spirit of this theatre, however, lay dormant for a long stretch of time until it re-emerged in the Middle Ages in what came to be known as the theatre of **The Shadow Play**. Hence comes the rationale for the second study presented in this issue, by **Medhet al-Gayar** and entitled **The Theatre of the Middle Ages under Islam**. Al-Gayar starts off from an idea based on two major premises: first, the search for a theatre art-form in the tradition (**al-Turath**) must stem from the text and not from the theatre milieu alone; the second is that the political, religious, social and intellectual climate in a given historical period as such makes it possible for a given literary genre to emerge and that every society has its own specific set of circumstances which distinguish this type of literary genre from its counterpart in another society.

In the present study the writer finds that he has to deal with dramatic texts from the repertory of the tradition (**al-Turath**) partly represented by «**al-Ta'azi**» (lamentations) and partly represented by «**Babat**» (scenes) from shadow plays. In order to delimit his area of study, the writer restricts himself to such «**Babat**» (scenes) as have so far been handed down to us. He launches himself on an in-depth study of **Ibn Danial al-Musili's** three best known **Babat**. He points out that they portray the distinguishing qualities of their age and that they did deeply influence the later makers of shadow plays. The writer, however, presents a comprehensive study of the aesthetic structure of **Babat Ibn Danial (Scenes from Ibn Daniāl)** coupled with an analysis of their form and content (themes). He also presents a linguistic analysis of their style, relating all this to a social vision, which places such imaginative writing in the context of a higher level structure in accordance with the concepts of generative structuralism.

Turning once more to the Ancient Egyptian myth and the drama that derives from it, we note that after a long absence, it has made an appropriate re-entry.

Tawfiq al-Ḥakim has been for a long time fond of the character of Isis, so much so that in his play **Scheherezade** he likens Scheherezade to Isis. Moreover, when he looks for an expression that portrays the beauty and purity of his protagonist Samyya, in his novel **'Awdat al-Roh (The Return of the Soul)** he finds nothing better than to liken her to Isis. Finally, his infatuation with this character is crowned in his play that bears this name.

رقم إيداع الهيئة العامة للكتاب

Printed By:
General Egyptian Book Organization Press

FUṢŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By
General Egyptian Book Organization

Editor :
EZZ EL-DIN ISMAIL
Editorial Manager :
SAMI KHASHABA
Editorial Secretariate
EITIDAL OTHMAN
Lay Out :
FATHI AHMAD
Secretariate
Ahmad Antar
Isam Bahiy
Mohammad Badawi

Consultants
Z. N. MAHMOUD
S. EL-QALAMAWI
Sh. DAIF
A. YUNIS
A. EL-QUTT
M. WAHBA
M. SUWAIF
N. MAHFOUZ
Y. HAQQI

DRAMA
TRENDS AND ISSUES

vol. II

no. 3

April - May - June - 1982.